Галина Артемьева

Код Мандельштама

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Галина Артемьева, автор многочисленных бестселлеров художественной и прикладной литературы, пишет об одном из самых любимых своих поэтов. Эта биография настолько необычна и глубока, что совершенно по-новому начинаешь смотреть не только на Мандельштама, но и на всю историю Той России. Это скорее не биография, а блестящая шахматная партия, которую Артемьева разыграла с Эпохой и Словом.

- Галина Артемьева
  - Слово: от свободы к несвободе
  - Ступени жизни
  - Прочтение. Толкование. Понимание
  - Предшественники
  - Трагическая заданность образа ночи у Мандельштама
  - «Мачеха звездного табора…»
  - Ночь — выброшенность в жизнь
  - Федра
  - Ночь и смерть. Ночь и любовь
  - Солнце черное, солнце желтое
  - Ночные похороны
  - Сумерки
  - Дебри ночи
  - Советская ночь. Пустота
  - Ночь нарастает
  - Ночь — тризна
  - Горизонтали и вертикали
  - Попытка примирения
  - Ночь «нашедшего подкову»
  - Стремление к движению
  - «Врагиня»
  - Бессонница
  - Петербург
  - Уйти в ночь
  - Ночь и звезды
  - Приложения
  - Справочный материал
  - Приложение 2
  - Список литературы
- notes
  - 1
  - 2

- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46

- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77

Галина Артемьева
Код Мандельштама

Константину Лифшицу

Я читал словарь. Я думал, что это стихотворение обо всем.

Стивен Райт

Слово: от свободы к несвободе

Есть ощущение, знакомое многим. Его можно обозначить словами *«мой* человек». Для тех, чей дух нуждается в упоении искусством, есть и другие формулы: *мой* поэт, *моя* музыка.

Погружаясь в кажущийся родственным мир чужого творческого течения мысли, находишь то *свое,* что с первого, даже любовного, взгляда было сокрыто. Потом, сроднившись душой с тем, что открылось, даешь *своему* поэту *имя.*

Так Осип Мандельштам получил имена СВОБОДА и СЛОВО:

> И много прежде, чем я смел родиться,
> Я буквой был… <…>
> Я книгой был…

Каждое это имя ведет за собой.

И раз уж имена эти объединились в разговоре об одном поэте, начнем с вопроса, быть может, неразрешимого: свобода слова станет нашим первоначальным предметом, своего рода прологом к тому, о чем пойдет речь дальше.

Существуют лихие афоризмы, бездумно подхваченные в юности, этакие козырные карты памяти — «Ты о свободе?».

А вот: «Искусство рождается принуждением, живет в борьбе и **умирает от свободы** (выделено мной. — *Г. А.)»*[1].

И, понимая «принуждение» как необходимость ежечасного совершенствования, смиряешься поначалу с тем, *что* Андре Жид считает причиной смерти искусства.

Свобода — убийца.

Возможно ли такое?

Свобода и смерть?

Свобода или смерть?

Смерть от свободы?

А как получилось у Мандельштама?

Его творчество — от свободы к несвободе — какие видоизменения претерпело? Исказился ли заданный изначально «кремнистый путь из старой песни»?

А быть может, благодаря несвободе взял круто вверх, ведя к колючей его звезде?

Мандельштам, один из величайших наших стихотворцев, от несвободы погиб.

Но чем она, несвобода, наполнила его творчество, какими красками окрасила слова?

«Человек — это лишь тростник, и притом очень слабый по природе, но этот тростник мыслит. Незачем целой вселенной ополчаться, чтобы его раздавить. Пара, капли воды достаточно, чтобы его раздавить. Но если бы даже вселенная раздавила его, человек все-таки был бы более благороден, чем то, что его убивает, потому что он знает, что он умирает, а вселенная ничего не знает о том преимуществе, которое она имеет над ним. Итак, все наше достоинство состоит в мысли. В этом отношении мы должны возвышать себя, а не в отношении к пространству и времени, которое мы не сумели бы наполнить»[2].

Первая, изначальная и только человеческая из всего живого мира свобода — свобода мысли, которую можно отнять только с жизнью.

Что знала вселенная, уменьшившаяся до размеров палаческого кулака, о человеке, которого ей предстояло раздавить?

А его провидческое знание о близкой смерти — как влияло на его творчество?

Какие *слова* вышептывала *свобода,* умирая?

О, как же я хочу —
Нечуемый никем —
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем.
А ты в кругу лучись —
Другого счастья нет —
И у звезды учись
Тому, что значит свет.

Все достоинство Мандельштама — в его Даре Слова, и в этом его безусловное превосходство над своим временем, над необозримым лагерным пространством своей страны.

Но вернемся к теме свободы слова.

Понятие это широчайшее, нуждающееся в детальной конкретизации отдельных его сторон.

Рассмотрим его основные грани, обратившись к проблеме художественного самовыражения человеческого духа.

Важнейший внутренний фактор свободного самовыражения — степень таланта творческой личности, поскольку, как показывает история культуры всего человечества, именно гениально одаренные творцы в поисках смысла, истины и красоты человеческого бытия преодолевали порог естественного стремления сохранить себя ради того, чтобы свободно и

безусловно самовыразиться.

Само по себе слово «одаренность» подразумевает наличие высшего дара.

В чем, прежде всего, суть этого дара, отличающего творца от всех остальных?

Он всем своим существом устремлен к Тому, Кто его этим даром оделил.

Чаще всего такая личность ощущает себя природно свободной. А иначе творить невозможно, попросту исключено.

«Мне свойственна изначальная свобода» — вот важнейшая характеристика человека, наделенного творческим даром[3].

Чувствуя свою прямую связь с Творцом, гениально одаренный человек испытывает отвращение и презрение к властям земным.

Это не проявление гордыни, это естественное следствие его мироощущения.

Такой природной, внутренней свободой напитано каждое слово гения. В его устах слово есть «Действующая сила. Глагол творящий»[4].

Хрестоматийное: за Слово ссылали, лишали жизни. Радищев. Пушкин. Лермонтов…

«Темен жребий русского поэта…» — гениальная формула Максимилиана Волошина.

Детское удивление: за что сослали поэта Пушкина, поэта Лермонтова — что они такого сделали?

Просто за стишок?

У нашего современника поэта Анатолия Жигулина, прошедшего тюрьмы и лагеря послевоенной сталинской лютости, есть стихотворение о том, как в одиночной камере он, семнадцатилетний, декламировал «Смерть поэта» Лермонтова: «Но есть и Божий суд, наперсники разврата»… и тогда:

> …в камеру врывался надзиратель
> С испуганным дежурным офицером.
> Они кричали: «Как ты смеешь, сволочь,
> Читать **антисоветские** стихи!»

(Выделено мной. — *Г. А.)*

Власть кишками чувствует вольное слово гения.

Стихотворение 1837 года, неотъемлемая часть советской школьной программы, в силу несмирения духа, воплотившегося в нем, совершенно естественно воспринималось добросовестными тюремщиками 1947 года как антисоветское.

Это самая яркая иллюстрация того, что свободное слово обречено на вневременную опалу у палачей.

«Слово! — А что такое Слово? <…> Взгляните на поле сражения: сотни полков подвиглись, в одно время вдруг бросаются они на неприятеля — одно мановение, одно слово начальника тому причиною. — Вот слабое подобие глагола могущего, который яснее и звонче всякого голоса в ограниченном пространстве раздается в беспредельности вселенной, — и этот глагол есть слово…»[5]

Зачастую человек даже не осознает, какие силы заставляют его рваться душой к тому, что он называет свободой: «…в душе своей человек остро чувствует тлеющий и в иные мгновения выбивающийся из природы мистический огонь бытия, свободного от всякой подчиненности.

…И рождается в свободолюбивой душе человеческой вопрос: как мог безусловно свободный Бог создать такой рабский, такой жалкий мир, обусловленный законами природной необходимости? Такая могучая сила как скупо она использована!

<…> Итак, свободный Бог создал несвободный мир»[6].

Творческая личность чувствует свою связь с абсолютной свободой Творца и осознает свою миссию.

В этом заключается одновременно и трагедия и преимущество словотворца перед социумом, в котором он обитает. Нить, связующая с абсолютной свободой, обрекает его в то же время на одиночество, лишая возможности жить в молчаливом согласии с конвенциями и предрассудками времени.

Когда духовная жажда индивидуума настолько сильна, что сливается с Божьей волей, рождается Пророк, чья миссия, услышанная и осознанная, гениально сформулирована Пушкиным:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

У Пушкина Глагол, Слово тесно связано со Свободой.

И то и другое — дар свыше.
И то и другое — благодать и крест.
Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя,
Но потерял я только время,

Благие мысли и труды…

Подлинный поэт не может называться иначе, чем «свободы сеятель пустынный» — одинокий провозвестник свободы, изначально не дарованной человеку.

Однако не только высшая воля избирает творца слова.

Важна и устремленность воли самого человека: он получит свободы столько, сколько заслужит.

«В пушкинском мире становится зримым объективное *ценностное неравенство* под равно изливаемым на всех светом: оно возникает не в результате навязанного извне, автором, ценностного порядка, а свободно, ибо оно зависит от самого освещаемого, от того положения, «которое герой, его поступок, его помысел, его идея» заняли относительно солнца правды, озаряющего пушкинский мир с его вершинами и ущельями человеческого духа»[7].

Лермонтовский пророк пожинает плоды полученной свыше благодати в человеческом мире:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья,
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.

Тот, кому подарено Слово, в несвободном человеческом обществе подвергается угнетению: притеснениям и изгнанию, тюрьме и пыткам, смерти.

Писательство — одно из высших проявлений свободы.

Носитель этой свободы — слово.

Нередко оно само становится объектом агрессии.

Книги сжигают, газеты запрещают, тексты подвергают цензуре.

Однако власть, держащаяся на несвободе, бесправии, произволе, подвергая гонениям носителей слова, из недр самой себя рождает бунт.

Человек бунтует не столько против подавляющей власти, сколько против собственного страха, против таящегося в нем самом мрака.

«Бунт есть требование прозрачности, в одно мгновение он ставит весь мир под вопрос. Подобно тому как опасность дает человеку незаменимый случай постичь самого себя, метафизический бунт представляет сознанию все поле опыта. Бунт есть постоянная данность человека самому себе. Это не

устремление, ведь бунт лишен надежды. Бунт есть уверенность в подавляющей силе судьбы, но без смирения, обычно ее сопровождающего»[8].

Человек, живший жизнью Слова, Мандельштам явственно ощущал собственную участь, свою пророческую обреченность: «В жизни слова наступила героическая эра. Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени, как священник евхаристию, — будет вторым Иисусом Навином. Нет ничего более голодного, чем современное государство, а голодное государство страшнее голодного человека. Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта»[9].

Свободное слово жило в страшной реальности.

Любой поэт — в плену у времени, в котором выпало ему творить.

И каждый, часто не желая того, вопреки собственной жажде жизни, пытается сражаться со временем, с этой своей несвободой, и этим делается его биография здесь.

И в этом трагедия и правда его человеческого существования.

Жизнь Мандельштама неотделима от его слова.

Следуя всего лишь за одним словом его поэзии, рассматривая, как свободно оно «выбирает как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело»[10], можно определить основные этапы творческого пути поэта, а также выявить глубинные смысловые структуры слова и заложенную в них информацию, так как «поверхностная структура часто является обманчивой и неинформативной <…> и наше знание языка включает свойства, гораздо более абстрактной природы, не обозначаемые явным образом в поверхностной структуре»[11].

Да, говорят, по капле океанской воды можно рассказать об океане.

И есть в русской поэзии гениальное блоковское из стихотворения «Ты помнишь? В нашей бухте сонной…»:

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман.

Что же такое одно-единственное слово во всем лирическом наследии поэта?

— Та самая капля, раскрывающая формулу океана.

— Та самая пылинка, из которой вырастает бесконечный цветной туманный мир.

— Тот самый тайный код, разгадав который поймешь душу и путеводную звезду поэта.

Помню, как нам, аспирантам, А. Ф. Лосев рассказывал, как позвонил ему приятель и попросил посоветовать, что взять с собой в отпуск почитать.

— Возьми словарь, — посоветовал Алексей Федорович. — Самое увлекательное чтение. Оторваться невозможно.

В этом приятельском совете, в этом полушутливом рассказе нам, его ученикам, высказал наш Учитель то, что составляло основу его философского мировоззрения. В нем — этом рассказике — выразилось его отношение к слову, без которого «нет вообще разумного бытия, разумного проявления бытия, разумной встречи с бытием»[12].

Вот предложенный А. Ф. Лосевым метод: «…взять эйдос или логос в отрыве от всех прочих моментов и проследить, как функционирует такой эйдос или логос в разных судьбах целостно зримой мною сущности»[13].

Интересная картина открылась, когда собрались один к одному все стихи, в которых Осип Мандельштам обращался к ночи, думал о ней и о событиях, ее наполнявших. И в результате — одно слово открыло судьбу поэта. Как на ладони. Как та самая «пылинка на краешке ножа».

В первом издании книги, посвященной истории слова «ночь» в лирике Мандельштама, я не приводила основные факты биографии поэта, посчитав, что достаточно рассмотреть слово как таковое — оно само все расскажет.

Однако, по совету моих заинтересованных читателей, в этом издании решено предварительно привести краткий биографический очерк жизни поэта. Это сделает сам процесс наблюдения того, как живет одно слово в его поэзии, более наглядным и ясным.

Ступени жизни

Биография каждого человека может быть изложена на одной-двух страничках. Основные события:

Осип Эмильевич Мандельштам родился «в ночь с второго на третье // Января января — в девяносто одном // Ненадежном году» — так написано им самим в «Стихах о неизвестном солдате».

Место рождения — Варшава (тогда — столица Царства Польского, входившего в состав Российской империи).

Отец — Эмилий Вениаминович (Эмиль, Хаскл, Хацкель Бениаминович) Мандельштам (1856–1938).

Мать — Флора Осиповна Вербловская (1866–1916).

В 1894-м семья переехала в Павловск.

С 1897-го Мандельштамы жили в Петербурге.

В 1899 поступил в Тенишевское коммерческое училище, которое закончил в 1907-м.

В сентябре того же, 1907-го уехал в Париж, чтобы продолжить образование в Сорбонне.

В 1909 посещал знаменитую «башню» Вячеслава Иванова в Петербурге.

С сентября 1909-го учился в Гейдельберге (Германия), в университете.

Через год, в октябре 1910, вернулся в Петербург. В «Аполлоне» опубликованы впервые его стихи.

В марте 1911 — знакомство с Анной Ахматовой (на «башне» у Вяч. Иванова);

в мае 1911-го был крещен в Выборге в епископско-методистской церкви;

в сентябре 1911 был зачислен в Петербургский университет.

В 1912-м вошел в группу акмеистов.

В марте 1913-го увидела свет первая книга поэта «Камень». В конце 1915-го было осуществлено второе издание «Камня».

Август 1914 — началась Первая мировая война.

В 1916-м умерла мать поэта.

1917-й. Февраль — жил в Петрограде. Ездил в Крым. Октябрь — вернулся в Петроград.

В 1919 году познакомился со своей будущей женой — Надеждой Хазиной (брак зарегистрировал в 1922 году).

В августе 1922-го вышла книга Tristia.

В 1923-м — «Вторая книга». Поэт написал «Шум времени», который увидел свет в мае 1925-го.

С 1918 по 1922-й были годами скитаний по России.

С 1924 по 1929 жил в основном в Ленинграде.

В мае 1928 вышли «Стихотворения», месяцем позже — сборник статей «О поэзии». Осенью 1928-го произошел разрыв с писательским миром (в связи с обработкой переводов «Тиля Уленшпигеля» Мандельштамом и незаслуженными обвинениями, последовавшими в его адрес).

В 1929-м и начале 1930-го жил в Москве. В августе 1929-го поступил в редакцию газеты «Московский комсомолец» (заведовал отделом поэзии). В феврале 1930-го ушел из газеты.

В апреле 1930-го совершил поездку в Сухум-Тифлис-Ереван.

С 1931 года жил в Москве. В 1933-м было опубликовано его «Путешествие в Армению». В 1933-м у Мандельштамов появилась кооперативная квартира в Нащокинском переулке.

Осень 1933-го — было создано антисталинское стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны…».

В мае 1934-го произошли обыск, арест. Далее последовала высылка в Чердынь. Была совершена попытка самоубийства. Позже Чердынь заменили на Воронеж.

С 1934 по 1937 год — годы воронежской ссылки, где Мандельштам находился вместе с женой.

Весной 1935-го после длительного перерыва начал вновь писать стихи.

В феврале 1937-го работал над «Стихами о неизвестном солдате».

16 мая 1937 года получил разрешение выехать из Воронежа. Мандельштамы отправились в Москву, но жить в Москве поэту было запрещено. Отныне — Подмосковье — Ленинград — Москва стали пунктами его последних метаний.

Зимой 1937 по начало марта 1938-го жили в Калинине.

8 марта 1938 года прихали в санаторий в Саматихе.

2 мая Мандельштама арестовывали в этом санатории.

2 августа был оглашен приговор: пять лет лагерей за контрреволюционную деятельность.

Во Владивостоке, в лагере на Второй речке, 27 декабря 1938 года Осип Мандельштам скончался.

Это теперь о поэте Осипе Мандельштаме опубликовано много — и исследований творчества (наших и зарубежных), и мемуаров, и биографий.

Но несколько десятилетий после смерти, казалось, поэт исчез бесследно. Навсегда. Окончательно и бесповоротно.

Однако, как выясняется, у великих поэтов — свои судьбы, своя продолжительность жизни — даже после смерти.

Мне сейчас хотелось бы остановиться — вполне произвольно — на некоторых моментах-ступеньках его жизни.

Остановиться, оглядеться. О чем-то себя спросить. О времени… Том ли? Этом ли, нашем? О местах, людях…

Пусть эта часть станет вопросами по поводу…

Некими фрагментами размышлений.

Хорошо сказал Хулио Кортасар: «На самом деле каждый из нас — театральная пьеса, которую смотрят со второго акта. Все очень мило, но ничего не понять».

Да мы и сами порой не понимаем, почему «во втором акте» сюжет нашей жизни разворачивается так, а не иначе. И обращаемся к «акту первому» — к вопросам: откуда я? почему я именно здесь? и… много еще разных «почему» связано с тем, что предшествовало нашему появлению на свет и с первыми годами жизни… Недаром многие писатели входили в мир большой литературы именно с воспоминаниями о детских годах (один из самых ярких примеров — «Детство» и «Отрочество» Л. Н. Толстого).

Детство и юность поэта… Дописьменный (до-творческий) период…

Хотя — обо всем есть в стихах, есть в его воспоминаниях…

Остановимся все же на каких-то ступеньках…

Год рождения Осипа Мандельштама.

1891.

И почему поэт назвал этот год ненадежным?..

Именно этот год…

В России правит император Александр III Миротворец. Одна из главных целей, поставленных им, — мирное сосуществование с другими державами. И — если говорить о внутренней политике — никаких уступок либералам.

В 1881 году выходит «Манифест о незыблемости самодержавия».

Жизнь, кажется, так и будет проходить: незыблемо-глухо. На смену восьмидесятым пришли девяностые годы.

Сомерсет Моэм их обозначает так: «Экстравагантные девяностые годы пробудили интеллигенцию от апатии, наполнили ее беспокойством и неудовлетворенностью, ничего не дав взамен. Старые идолы были разрушены, но место их заняли кумиры из папье-маше. Девяностые много говорили об искусстве и литературе, но произведения этого времени были похожи на заводных зайчиков, которые скачут после того, как их завели, но останавливаются с щелчком, когда завод закончился»[14].

Осип Мандельштам напишет о девяностых: «Я помню хорошо

глухие годы России — девяностые годы, их медленное оползание, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм — тихую заводь: последнее убежище умирающего века. <…>… девяностые годы слагаются в моем представлении из картин, разорванных, но внутренне связанных тихим убожеством и болезненной, обреченной провинциальностью умирающей жизни.

Широкие буфы дамских рукавов, пышно взбитые плечи и обтянутые локти, перетянутые осиные талии, усы, эспаньолки, холеные бороды…» («Шум времени»).

До России, видимо, экстравагантность европейских девяностых дошла лишь в виде буфов на дамских рукавах…

Самодержавие незыблемо. Император молод, крепок, могуч.

Перемены невозможны.

1891 год интересен уже тем, что в этом году появились на свет Осип Мандельштам, Сергей Прокофьев, Михаил Булгаков — всемирно признанные гении русского искусства.

1891-й, кроме того, — год рождения выдающегося немецкого поэта Йоганнеса Бехера, американского писателя Генри Миллера, Лили Брик, Ильи Эренбурга…

У каждого поколения — свой выбор, свои сети, своя пагуба.

У поколения, рожденного в первый год девяностых (конца XIX века), выбор оказался жесточайшим — уж очень страшные испытания готовил им будущий, двадцатый век.

Вот — попутно — судьба одного человека, с Мандельштамом связанного лишь годом рождения. Но его пример ярко показывает, с чем приходилось сталкиваться в те годы буквально каждому.

Пауль Грюнингер, родившийся 27 октября 1891 года, — швейцарец, входящий сейчас в список «праведников народов мира». Не поэт, не музыкант, не художник. Шеф полиции кантона Санкт-Галлен. В 1938 году, после аншлюса (присоединения) Австрии к гитлеровской Германии многие еврейские беженцы пытались спастись в Швейцарии. Через несколько месяцев правительство Швейцарии объявило: «Корабль полон» — и закрыло границы для жертв нацизма.

Пауль Грюнингер политикой никогда не занимался, в движении Сопротивления не участвовал. Это был честный полицейский служака, свято чтивший устав.

Однако реальность заставила его пренебречь служебным долгом. Он видел тысячи измученных, бесправных, лишенных всего людей, обреченных на смерть в случае их возвращения в Австрию.

Ему пришлось сделать выбор. Он выбирал между

нравственным законом и между законом государства. И, в отличие от тысяч и тысяч, выбрал в пользу человечности.

Пауль Грюнингер пропускал беженцев на территорию Швейцарии, проставляя в их паспортах даты въезда до закрытия границ. Таким образом он спас 3601 человека.

Итог: уголовное дело, суд, приговор, лишивший его звания, должности, права на госслужбу. Скромная, скудная жизнь.

Так простой полицейский вошел в историю. Теперь его именем и улицы названы, и сам он именован «Праведником народов мира».

Удивительный подвиг — ведь правда? Выбрать путь спасения людей, а не отвернуться равнодушно…

Весь XX век — век страшного выбора между жизнью и смертью, подлостью и высотой подвига, страхом и свободой…

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней…

Так ощущал хищность своего века-зверя поэт, родившийся в начале девяностых, «глухих годов».

А почему все-таки 1891-й — ненадежный?

Кстати, а если бы сейчас назвали мы ненадежным 1991-й? Все ли, родившиеся в этом году или несколькими годами позже, точно знали ответ, за что же он так назван? В годовщину путча августа 1991-го провели опрос среди наших двадцатилетних граждан. Мало кто мог вразумительно объяснить, что за путч такой произошел в год их рождения. А уж аббревиатуру ГКЧП не сумел расшифровать никто.

А мы тут о 1891-м!

И все же…

Некоторые современники тогдашних событий считали, что именно 1891-й год положил начало бедам России.

В конце апреля 1891-го во время визита в Японию цесаревича Николая Александровича (будущего императора Николая II) произошел так называемый инцидент в Оцу.

Цесаревич совершал в 1891 году кругосветное путешествие и по пути во Владивосток, где он должен был присутствовать на

церемонии начала строительства Транссибирской железной дороги, посетил Японию.

Когда Николай Александрович проезжал через Оцу (маленький городок на пути его следования), японский полицейский Цуда Синдзо, которому поручено было обеспечивать безопасность следования цесаревича, напал на него с саблей. Он собирался нанести смертельный удар, но в самый момент взмаха сабли цесаревич обернулся, и клинок лишь скользнул по голове, оставив след на лице. Шрам от удара саблей так и остался — как памятный знак — на лице императора Николая II до конца его дней.

От повторного удара цесаревич был спасен двумя рикшами и принцем Георгом, сбившим с ног нападавшего.

На следующий день император Мэйдзи специально приехал из Токио в Кобэ, чтобы принести свои извинения Николаю Александровичу[15].

Существует устойчивое мнение, что в истоках Русско-японской войны 1904–1905 годов находится именно описанный инцидент в Оцу. Якобы то происшествие породило у будущего российского императора негативное чувство к Японии. Война России с Японии стала итогом этого чувства.

Так, например, бывший министр финансов Сергей Витте убежденно писал в своих мемуарах, что «это событие (покушение) вызвало в душе будущего императора отрицательное отношение к японцам»[16].

Русско-японская война стала одним из факторов, приведших к революции 1905–1907 годов, создавшей предпосылки для свержения российской монархии в 1917-м.

Вот такие круги по воде… Инцидент 1891-го… Ненадежный год…

А в остальном — опять же словами поэта: девяностые, их «болезненное спокойствие»… Век умирает…

А теперь о месте рождения Осипа Мандельштама.

Варшава. В те времена — самый большой еврейский город Европы. К концу XIX века евреи составляли здесь 36 процентов населения.

Исаак Башевис Зингер писал: «Предки мои поселились в Польше за шесть или семь столетий до моего рождения, однако по-польски я знал лишь несколько слов. Мы жили в Варшаве на Крохмальной улице. Этот район Варшавы можно было бы назвать еврейским гетто, хотя на самом деле евреи <…> могли жить где угодно» («Шоша»)[17].

Обратим внимание на это: евреи «могли жить где угодно».

В пределах Варшавы — да. И во многих определенных для их жительства городах и местечках Российской империи. То есть — в пределах черты оседлости[18].

Отец поэта Эмилий Вениаминович Мандельштам (1856–1938) был мастером перчаточного дела, купцом первой гильдии, что давало право жить вне черты оседлости.

«Способный и пытливый человек, он стремился вырваться из замкнутого мира еврейской семьи. Тайно от родителей по ночам на чердаке, при свете свечи он приобщался к знаниям — штудировал язык, причем не русский, а немецкий. Тяга к овладению германской литературой и философией проходит через всю жизнь отца» (Евгений Мандельштам. Воспоминания).

Мать — Флора Осиповна Вербловская (1866–1916), родом из Вильно, где она окончила русскую гимназию, учительница музыки по классу фортепьяно. Родственница Семена Афанасьевича Венгерова, известного историка литературы.

«В детстве я совсем не слышал жаргона, лишь потом я наслушался этой певучей, всегда удивленной и разочарованной, вопросительной речи с резкими ударениями на полутонах. Речь отца и речь матери — не слиянием ли этих двух речей питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер? Речь матери — ясная и звонкая, без малейшей чужестранной примеси, с несколько расширенными и чрезмерно открытыми гласными, литературная великорусская речь; словарь ее беден и сжат, обороты однообразны, — но это язык, в нем есть что-то коренное, уверенное. Мать любила говорить и радовалась корню и звуку прибедненной интеллигентским обиходом великорусской речи. Не первая ли в роду дорвалась она до чистых и ясных русских звуков? У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие. Русская речь польского еврея? — Нет. Речь немецкого еврея? — Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент?

— Я таких не слышал…» (О. Мандельштам. Шум времени).

Через несколько лет после рождения первенца — Осипа Мандельштама — семья перебирается в Павловск.

«Вышло так, что мы сделались павловскими зимогорами, то есть круглый год жили на зимней даче в старушечьем городе, в российском полу-Версале, городе дворцовых лакеев, действительных статских вдов, рыжих приставов, чахоточных педагогов (жить в Павловске считалось здоровее) — и взяточников, скопивших на дачу-особняк» («Шум времени»).

В 1897-м Мандельштамы поселились в Петербурге.

«По рассказам матери, главной причиной переезда и жизни

родителей в столице было желание дать детям хорошее образование, приобщить их к культуре, средоточием которой был Петербург. Как еврей, отец право жительства в этом городе мог получить, лишь вступив в купеческую гильдию, что он и сделал…» (Евгений Мандельштам. Воспоминания).

«Петербургская улица возбуждала во мне жажду зрелищ, и самая архитектура города внушала мне какой-то ребяческий империализм. Я бредил конногвардейскими латами и римскими шлемами кавалергардов, серебряными трубами Преображенского оркестра, и после майского парада любимым моим удовольствием был конногвардейский полковой праздник на Благовещенье. <…>

Весь этот ворох военщины и даже какой-то полицейской эстетики пристал какому-нибудь сынку корпусного командира с соответствующими семейными традициями и очень плохо вязался с кухонным чадом средне-мещанской квартиры, с отцовским кабинетом, пропахшим кожами, лайками и опойками, с еврейскими деловыми разговорами» (О. Мандельштам. Шум времени).

Итак, желая дать детям самое лучшее образование, мать остановила свой выбор на училище Тенишева, в котором и учились Осип, Александр, Евгений Мандельштамы. Плата за обучение была высокой, но, несмотря на это, выбор пал на учебное заведение, коренным образом отличавшееся от тогдашних гимназий и реальных училищ.

Основал училище князь Вячеслав Николаевич Тенишев (1843–1903), камергер двора Его Императорского Величества и председатель Международного коммерческого банка.

Вячеслав Николаевич получил техническое образование в Швейцарии и был блестящим инженером и бизнесменом.

Свое престижное общеобразовательное учреждение он построил на Моховой улице, в центре Санкт-Петербурга, купив очень дорогой участок земли.

Здание было спроектировано по самым высоким стандартам того времени. Два больших корпуса соединялись стеклянной галереей. Классы были светлыми, просторными. Прекрасно оборудованные лаборатории, кабинеты, оранжерея с диковинными растениями и даже собственная обсерватория…

Принимали в училище мальчиков любого сословия и вероисповедания, чьи родители способны были внести плату за обучение в этом дорогом частном учебном заведении.

Что отличало это учебное заведение от других?

Ученики не носили формы. Не было наказаний. Отменены

были отметки. Родителей извещали об успеваемости только в случае плохой учебы.

В Тенишевском училище учились сыновья философа В. В. Розанова, лидера кадетской партии П. Н. Милюкова, генерала Н. Н. Юденича.

Закончил училище и В. В. Набоков.

Евгений Мандельштам в своих «Воспоминаниях» пишет: «… директором был видный педагог, общественный деятель и редактор журнала „Образование“ Александр Яковлевич Острогорский. Брат уверял, что на его улыбке держится все училище. Я хорошо помню, как директор неизменно встречал нас у лестничных дверей. Передо мной встает его милое лицо, небольшая светлая бородка, пенсне, добрая улыбка. <…> Учителя Тенишевского училища чуть не по всем предметам, по своей эрудиции и талантам были значительно выше обычных гимназических преподавателей того времени.

Первым по справедливости должен быть назван преподаватель литературы Владимир Васильевич Гиппиус. Методика преподавания предмета у Владимира Васильевича была своеобразной. На моем потоке он вел занятия следующим образом. Учебников Гиппиус не признавал. Читал лекции, увлекая класс блестящим изложением интереснейшего материала. На каждый урок назначался дежурный, который был обязан все подробно записывать, а на следующем занятии, прежде чем начать новую тему, зачитывалась и обсуждалась эта запись. <…> Само собой разумеется, что уроки Гиппиуса были самыми любимыми».

Но еще до Тенишевского училища, до уроков русской литературы был Книжный Шкаф дома, в семье. О нем расскажет поэт в «Шуме времени»: «Нижнюю полку я помню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины… <… >

Над иудейскими развалинами начинался книжный строй, то были немцы: Шиллер, Гете, Кернер и Шекспир по-немецки — старые лейпцигско-тюбингенские издания, кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость, с мягкими гравюрами, немного на античный лад: женщины с распущенными волосами заламывают руки, лампа нарисована как светильник, всадники с высокими лбами, а на виньетках виноградные кисти. Это отец пробивался самоучкой в германский мир из талмудических дебрей.

Еще выше стояли материнские русские книги — Пушкин в издании Исакова — семьдесят шестого года. <…> Мой

исаковский Пушкин был в ряске никакого цвета, в гимназическом коленкоровом переплете <…>, не боялся он ни пятен, ни чернил, ни огня, ни керосина. Черная песочная ряска за четверть века все любовно впитывала в себя, — духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мной ощущается. На нем надпись рыжими чернилами: “Ученице III класса за усердие”…»

Книги — спутники. Книги — друзья. И в этом — пушкинское. Последние слова Пушкина были обращены к книгам: «Прощайте, друзья»…

И для будущего поэта Мандельштама книги — лучшие собеседники.

«Семья наша была сложной. Ее внутренние противоречия не могли не отразиться на ее быте. Отец в жизни семьи активного участия не принимал. Он часто бывал угрюм, замыкался в себе, почти не занимался детьми, в которых для матери был весь смысл существования. Детей воспитывала и вводила в жизнь мать. <… > Матери мы обязаны всем, особенно Осип» (Евгений Мандельштам. Воспоминания).

От матери передалась и тяга к музыке (еще в Павловске ходила она с детьми на концерты), и — как судьба — склонность к кочевой жизни. Мать была охвачена страстью к переездам, в Петербурге, до Февральской революции 1917 года семья сменила 17 адресов. Последующая скитальческая жизнь поэта кажется продолжением тех, детских скитаний.

Конфликт между отцом и матерью все обострялся. «И особенно сильно сказался на Осипе, да и как могло быть иначе, принимая во внимание ранимость его нервной системы. Старшие братья почти никогда не звали к себе товарищей, вся их жизнь, по существу, проходила вне семьи и оставалась неизвестной домашним» (Евгений Мандельштам. Воспоминания).

Так проходил «первый акт» жизни будущего поэта. Поводы для печалей, вопросы, книги, культурная петербургская среда, творческая обстановка Тенишевского училища…

Остальную часть жизни Осипа Мандельштама нам предстоит узнать, идя за словом. Одно-един-ственное слово его поэзии способно рассказать о многом. Убедитесь сами.

В заключение же этой части предлагаю ознакомиться с одним ярким документом совсем другой эпохи. Той, в которой Мандельштаму предлагалось мученически умереть.

Стилистическое наполнение эпохи очень ярко иллюстрируется некоторыми вполне доступными документами. Возьмем настольную книгу тех лет, по которой изучали историю поколения советских людей с конца тридцатых годов по…

Отвлекаясь на личные воспоминания… Мы, студенты спокойных советских времен, когда репрессии были позади, о них не принято было говорить… Застой… Загнивание… Анекдоты про Брежнева… Ощущение полной личной безопасности… Отсутствие страха — полнейшее… Готовимся сдавать историю КПСС. В голову, конечно, ничего не лезет. И тут подруга приносит отцовскую книгу. Вот, говорит, по ней лучше всего учить. Коротко и ясно. Изложено в тезисах.

Книга — «Краткий курс истории ВКП(б)». И правда — коротко и ясно. Читаем легко. Запоминается быстро. Доходим до тридцатых годов… И тут… Тут почему и открывается весь масштаб происходившего в те годы кошмара. Вся паранойя, которую старательно распространяли во все уголки огромной страны.

Начали мы читать… Смеялись даже поначалу. Уж очень явной показалась «история болезни». А потом стало не смешно. Да и не было причин для веселья…

Вот, цитирую о том, что наводнили родную землю «убийцы, вредители, шпионы»:

«Советская власть твердой рукой карает этих выродков человеческого рода и беспощадно расправляется с ними как с врагами народа и изменниками родины»…

А ниже — фрагмент, повествующий о ликвидации остатков «бухаринско-троцкистских шпионов, вредителей, изменников родины»:

«1937 год вскрыл новые данные об извергах из бухаринско-троцкистской банды. Судебный процесс по делу Пятакова, Радека и других, судебный процесс по делу Тухачевского, Якира и других, наконец, судебный процесс по делу Бухарина, Рыкова, Крестинского, Розенгольца и других, — все эти процессы показали, что бухаринцы и троцкисты, оказывается, давно уже составляли одну общую банду врагов народа под видом „право-троцкистского блока“.

Судебные процессы показали, что эти подонки человеческого рода вместе с врагами народа — Троцким, Зиновьевым и Каменевым — состояли в заговоре против Ленина, против партии, против Советского государства.

<…> Судебные процессы выяснили, что троцкистско — бухаринские изверги… <…> Эти белогвардейские пигмеи, силу которых можно было бы приравнять всего лишь силе ничтожной

козявки, видимо, считали себя — для потехи — хозяевами страны… <…> Эти белогвардейские козявки забыли, что хозяином Советской страны является Советский народ… <…> Эти ничтожные лакеи фашистов забыли, что стоит Советскому народу шевельнуть пальцем, чтобы от них не осталось и следа.

Советский суд приговорил бухаринско-троцкистских извергов к расстрелу.

НКВД привел приговор в исполнение.

Советский народ одобрил разгром бухаринско-троцкистской банды и перешел к очередным делам»[19].

Да… Народ перешел… к очередным «Делам за №…».

Под продолжительные и бурные аплодисменты, переходящие в овацию…

1938 год — «Краткий курс» — итог напряженной работы мысли старательных идеологов-гипнотизеров.

Ключевые слова: советский народ (могучая сила) и — противостоящие ему «выродки», «изверги», «пигмеи», «козявки», «ничтожные лакеи»…

Конец 1938-го — гибель Осипа Мандельштама.

Вести о последних днях. Брат поэта свидетельствует: «Привязанность брата к нашему училищу, его истинное отношение к нему сказались в трагическом эпизоде, рассказанном мне Евгением Михайловичем Крепсом. В страшные дни 1938 года, перед смертью в лагере под Владивостоком, Ося находился в лазарете в состоянии физической и психической дистрофии. Сознание его было помрачено. Надо же было, чтобы временным начальником лазарета оказался тенишевец Евгений Михайлович Крепс, тогда заключенный, а потом академик, видный ученый-физиолог. Крепс никогда не любил вспоминать пережитое, но все же однажды рассказал, что, узнав об Осиной болезни и о том, что он находится в этом лагерном лазарете, Крепс подошел к его койке и сказал: „Осип Эмильевич, я — тенишевец!“ И этого оказалось достаточно, чтобы к брату на несколько минут вернулось сознание, и они заговорили о юности».

27 декабря 1938 года Осип Эмильевич Мандельштам скончался.

Прочтение. Толкование. Понимание

И вот теперь настало время говорить о Слове. Произвольное толкование поэтической речи — явление общеизвестное.

Иногда такие произвольные толкования, возникающие по наитию, сами по себе становятся литературной легендой, не допускающей уже иного подхода к произведению в силу своей собственной поэтичности, яркости.

В качестве примера достаточно привести эпизод из воспоминаний З. Гиппиус о Блоке:

«…Чем дальше слушаю, тем ярче вспоминаю прежнего, юного, вечного Блока. Фаина? Вовсе не Фаина, а все та же Прекрасная Дама, Она, Дева радужных ворот, никогда — земная женщина.

> Ты в поля отошла без возврата,
> Да святится Имя твое…
> Нет, не без возврата…
> …года проходят мимо,
> Предчувствую, изменишь облик Ты.

Я говорю невольно:

— Александр Александрович. Но ведь это же не Фаина. Ведь это опять Она.

— Да.

Еще несколько страниц, конец, и я опять говорю, изумленно и уверенно:

— И ведь Она, Прекрасная Дама, ведь Она — Россия!

И опять он отвечает так же просто:

— Да. Россия… Может быть, Россия. Да»[20].

Заметим это блоковское «может быть» в ответ на уверенное утверждение Гиппиус. Но знал ли он (Блок) до ее (Гиппиус) открытия, что «Она — Россия»? и нужно ли, собственно, поэту такое актуализированное знание?

Писал же Мандельштам: «…Не требуйте от поэта сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с травою, с предметом, который оно обозначает?» («Слово и культура»).

Роль поэта — сказать, дать жизнь Слову.

Вслед за этим непременно встанет вопрос о содержании этого слова.

Нуждается ли оно в комментировании, расшифровке?

На первый взгляд кажется, что усилия в этом направлении — процесс бесперспективный: «…усилия расшифровать его (Мандельштама) загадочные строки и образы предпринимались неоднократно и сейчас предпринимаются. Неясный смысл домысливается, обрастает сведениями, заимствованными из разных областей знаний, облучается литературными параллелями и реминисценциями — и таким путем возводится „умное толкование“. Произвольность, натужность декодирующих операций большей частью очевидна, и вдобавок эти операции умаляют, а то и устраняют авторскую индивидуальность — поскольку стихи Мандельштама, логично проясненные, утрачивают мандельштамовское качество. Поэт свое „бессмысленное слово“ считает „блаженным“, то есть, по-видимому, эстетически значимым, и мы не имеем права отвлекаться от этого обстоятельства»[21].

Однако как ни «произвольны» и ни «натужны» декодирующие операции, без них не может обойтись и автор приведенного выше фрагмента, толкующий по-своему значение слова «блаженный» из мандельштамовских строк:

> За блаженное бессмысленное слово
> Я в ночи советской помолюсь.

Поэзия не может обойтись без *прочтений.*

Отношение Мандельштама к комментированию его стихов было весьма позитивным: «Было решено подготовить комментированное собрание стихотворений О. Мандельштама, и даже стала намечаться монографическая книга Рудакова о нем. Это начинание сопровождалось поощрительными возгласами увлекающегося Осипа Эмильевича»[22].

Поэтическое слово, значительно более выразительное по сравнению с прозаическим, способно сохранять несколько своих потенциальных (то есть языковых, словарных) значений в контексте стихотворения. Большую роль при этом играют экстралингвистические (то есть внеязыковые), не текстовые факторы. Поэтому так важно представить наибольшее количество контекстов слова, в том числе психологический (биографический) и исторический контексты.

Само по себе поэтическое произведение дает возможность нескольких его толкований.

Содержательные и образные границы его очерчиваются

читателем. Впрочем, читателем же они и искажаются, и степень этого искажения зависит от целого ряда условий: тут и мера внимания и подготовки к восприятию текста, тут и внутреннее приятие или отторжение идей или личности автора, тут и время, во многом определяющее понимание.

Каждый читатель — контекст читаемого им художественного текста. Внутренний поэтический образ, рожденный поэтом, для каждого воспринимающего его воплощается по-особому.

В этой неизбывной для человечества новизне, по-видимому, во многом и заключается секрет обаяния литературного шедевра. Он (шедевр) жив читателем, являя собой по прочтении особого рода единство творческого импульса создателя и творческой интерпретации того, кому адресован.

Следует ли из этого, что конкретизировать литературное произведение невозможно? Или что возможности конкретизации беспредельны? И да, и нет.

Если рассматривать поэзию как явление природы, некоей стихии, владеющей поэтом и захватывающей приблизившегося к ней созерцателя, то описать переживания последнего можно лишь в общих чертах, на уровне интуитивных озарений.

Но в силах исследователя предложить возможные пределы интерпретаций текста, анализируя его с чисто исследовательской позиции.

Вот почему так важна проблема *прочтения,* без которого произведение существует в некоем эмбриональном, гипотетическом состоянии. Подлинную жизнь творение обретает, обрастая рядом истолкований, созданных теми, кого Хэролд Блум называет «сильным читателем»: «Сильный читатель, создавший истолкования, имеющие некоторое значение как для других, так и для него самого, сталкивается, таким образом, с дилеммами ревизиониста, стремящегося обрести свое оригинальное отношение к истине в текстах или в действительности (которую он тоже считает текстами), но также стремящегося открыть полученные им тексты своими собственными страданиями, которые ему хотелось бы назвать историческими страданиями»[23].

Таким образом, критика сама по себе становится «прозо-поэзией». И опять же, как вид поэзии, начинает остро нуждаться в дальнейших толкованиях.

Каковы самые вероятные вопросы на начальном этапе *прочтения* поэтического произведения?

1) *Что имел в виду автор?*

2) *Что имеет в виду читатель?*

В качестве иллюстрации к первым двум пунктам приведем

точку зрения Жуковского, касающуюся шекспировского «Гамлета»: «Шедевр Шекспира „Гамлет“ кажется мне чудовищем. Я не понимаю его смысла. Те, которые находят так много в Гамлете, доказывают более собственные богатство мысли и воображения, нежели превосходство Гамлета. Я не могу поверить, чтобы Шекспир, сочиняя свою трагедию, думал все то, что Тик и Шлегель думали, читая ее…»[24]

3) *То ли именно хотел сказать автор, что усматривает в его произведении читатель?*

«Идеальным было бы, разумеется, такое чтение произведения, чтобы при конкретизации к читателю были обращены те слои, которые должны композиционно и художественно выделяться, с тем, чтобы произведение заиграло при конкретизации всеми выступающими в нем эстетическими достоинствами. Но никогда не будет иметь места одновременное обращение произведения всеми своими сторонами к зрителю, когда будет налицо некоторое сдвижение точки зрения, определенная ориентация произведения в его конкретизации относительно читателя, а следовательно, и проистекающие отсюда явления „сужения“ перспективы при конкретизации»[25].

4) *Каковы рамки интерпретации, которые мы можем себе позволить?*

5) *Есть ли хоть сколько-нибудь объективные способы, позволяющие трактовать авторский замысел?*

И все вместе эти вопросы складываются в проблему поиска объективных методов *прочтения,* которая, вероятно, никогда не потеряет своей актуальности.

Довольно долгое время лингвистика и литературоведение вырабатывали свои методы и подходы к исследованию языка и потому стремились предельно разграничить сферы влияния, опираясь на собственную методологию.

Этот неизбежный и позитивный для периода становления отдельных филологических дисциплин этап можно сегодня считать вполне завершившимся. «Развитие каждого из этих направлений привело к ценным выводам общего и частного свойства. Но по-настоящему их ценность обнаруживается в приложении к анализу словесно-художественного произведения, когда все факты вступают во взаимодействие и позволяют объяснить систему поэтического текста»[26].

Совершенно очевидно, что в настоящее время более целесообразно объединение усилий и методов лингвистики и литературоведения, так как именно всесторонний подход к объекту исследования будет наиболее полезен в поисках ответа на вопрос допустимости того или иного прочтения поэтического

текста.

Важен вопрос об исходной точке толкования.

Что выбрать — цельный текст с последующим анализом составляющих или анализ единицы текста — ключевого слова, которым связана вся ткань произведения?

Вопрос — от текста — к слову или от слова — к тексту принципиально важен.

К примеру, последние исследования психолингвистики доказывают тот факт, что «в процессе понимания текста особую роль играет *слово*»[27] в его изолированном от текста виде, со всеми языковыми его значениями. Изучая процессы восприятия текста, психолингвистика, прежде всего, рассматривает единицы текста — то есть слова. И далее — их текстовую организацию.

«Что касается читателя, то он редко стремится читать текст на том языке и в рамках той системы, в которых этот текст реализован. Даже писем Пушкина или записок Чуковской мы уже не понимаем: их многие слова и факты читаются с нашей семантикой и нашими коннотациями»[28].

Так что исследование системы поэтического языка О. Мандельштама вполне целесообразно проводить, расшифровывая код — то есть предельно внимательно и детально рассматривая ключевые слова его лирики.

«Напрасный труд искать у Мандельштама сквозную тему, лидирующий мотив; на тематическом уровне его творчество не содержит скреплений и не индивидуализируется. Однако и рассредоточенность для него тоже не характерна; все им написанное ощущается как нечто целостное»[29].

Основа этой целостности — существование поэта во вселенной, поводырем по которой является у него Слово.

Итак, одна из характерных черт поэзии Мандельштама — регулярная повторяемость некоторых слов. Эти слова становятся у него символами, связывающими воедино отдельные произведения, доказывая существование цельной системы. «Как часто, например, в зрелых стихах Мандельштама встречаются в самых неожиданных сочетаниях, в самом непредвиденном контексте некоторые излюбленные слова-образы — „ласточки“, „звезды“, „соль“. Это и есть те слова-Психеи, о которых он говорит, что они блуждают свободно вокруг вещи, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела. Эти блуждающие, упорно возвращающиеся слова играют роль своего рода сигнальных звоночков, через них не связанные как будто одно с другим стихотворения друг с другом перекликаются»[30].

Большую роль для восприятия поэтического слова во всем

многообразии сочетающихся в нем значений и оттенков значений играют ассоциации и степень их отчетливости.

Степень многообразия ассоциаций, а, следовательно, и степень наслаждения поэтическим словом зависит, помимо всего прочего, и от уровня знаний и культурных чувствований читающего.

Поэты часто расширяют, обогащают значения слов. Это зависит от степени одаренности поэта, его творческой смелости, чувства языка, широты образования, психического состояния, времени и места жизни… И это далеко не полный перечень условий.

Когда все они совпадут должным образом, рождается великий поэт. И тогда «созерцается гармония и созвучие всех вместе сфер, интеллектуальных сил, муз и инструментов, где небо, движение миров, творения природы, беседа умов, созерцание мысли, установление божественного провидения — все согласованно прославляет высокую и велико — лепную изменяемость, которая приравнивает воды низшие к высшим, сменяет ночь на день и день на ночь, дабы божество пребывало во всем, и бесконечное благо бесконечно приобщает себя соответственно всей способности вещей»[31].

Предшественники

То, что произведение искусства несет на себе отпечаток личности и деятельности своего создателя, сомнений не вызывает.

Кроме того, в каждом случае по-своему, влияние поэтов-предшественников также участвует в построении поэтического произведения.

Влияние это может быть выражено по-разному: от полного сознательного отказа от опыта предшествующих создателей (но чтобы от чего-то отказываться, стоит предварительно воспринять накопленное) до синтеза художественных открытий великих мастеров прошлого.

В связи с этим интересно рассмотреть основные употребления слова «ночь» теми, без чьего влияния немыслима поэзия Мандельштама.

Можно с полным правом утверждать, что огромную роль в становлении поэта Мандельштама сыграл Державин с его грандиозной поэзией природы и правды.

Образ ночи у Державина сводится к следующим составляющим:

1. Фразеологическая единица «ни ночь, ни день» = никогда:

Ни ночь, ни день покоя нету…

(«Приглашение к обеду»)

2. «День за днем», «ноши нощь» = постоянно, непрерывно:

Небеса вещают Божью славу;
Рук Его творенье твердь;
День за днем течет его уставу,
Нощи нощь приносит весть…

(«Доказательство творческого бытия»)

3. Противоречие «день — ночь»:

а) день — свет — Бог: ночь — тьма, пространство без Бога, пустота:

…Иль волн златых кипящий сонм,

Или горящие эфиры,
Иль вкупе все светящи миры —
Перед Тобой — как нощь пред днем.

(«Бог»)

б) ночь — тьма; день — свет:

Затмит лишь солнце тьма нощная,
Где звук? где блеск? где светлый день?

(«На тщету земной славы»)

Как день Ты удалишь, и нощь
Покров свой расстилает черный…

(«Величество Божие»)

4. Ночь — тьма:

Ночная тьма темнее стала…

(«Тоска души»)

…сквозь лес, в мрак нощи…

(«Проблеск»)

И се, как ночь осенняя, темна…

(«Гром»)

5. Ночь — хаос:

И так бы сделал душу чисту,
Как водный ключ — сквозь блат гнилых,
Как запах роз — сквозь дебрь дымисту.
Как луч небес — сквозь бездн ночных.

(«Молитва»)

6. Ночь — вместилище звезд:

Горели ночью тучи звезд.

(«Развалины» (Царское Село))

7. Ночь — время сна:

…Ужели это тот избранный,
Снедаешься, крушишься кем,
Чем нощью спящие во сне грезят…

(«Тоска души»)

8. Ночь — тьма, смерть:

…Как тьма есть света отлученье:
Так отлученье жизни — смерть.
<…>
…Как ночью бы луна сияла
Бессмертие души моей.

(«Бессмертие души»)

Кроме того, по Державину, день — невинность:

Вознесет, как солнце, правду,
И невинность, яко день…

(«Утешение добрым»)

И если день — невинность, то второй член антонимической пары — ночь — должна обладать значением вины, греха.

У Мандельштама это сопоставление проявится в «Федре», о чем пойдет речь ниже.

Большое место образ ночи занимает в лирике Лермонтова.

Преемственность между Лермонтовым и Мандельштамом очевидна.

Она особенно проявляется в теме «Поэт и мироздание», в которой слово «ночь» приобретает особую значимость.

1. Реже всего слово «ночь» употребляется Лермонтовым для обозначения времени суток:

Вчера до самой ночи просидел
Я на кладбище…

(«Кладбище»)

2. Значительно чаще встречается употребление значения «ночь — тьма»:

И с песнью день и ночи мрак
Встречал беспечный мой рыбак…

(«Три ведьмы»)

Погаснул день! — и тьма ночная своды
Небесные, как саваном, покрыла…

(«Ночь II»)

3. Ночь-тишина:

…Как арфы звук в молчании ночей!

(«1831-го июня 11 дня»)

Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.

(«Узник»)

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу…

(«Выхожу один я на дорогу…»)

4. Ночь — время сна:

Как некий сон младенческих ночей…

(«Булевар»)

5. Ночь — время снов, видений, которые открывают тайны

жизни и смерти:

См. стихотворения «Ночь I», «Ночь II», «Ночь III».

6. Ночь — смерть:

Мне все равно; в могиле вечно ночь, —
Там нет ни почестей, ни счастия, ни рока.

(«Наполеон»)

7. Ночь — вместилище звезд:

Кажду ночь она в лучах
Путь проходит млечный…

(«Посреди небесных тел…»)

Как ночи Украйны
В мерцании звезд незакатных…

(«М. А. Щербатовой»)

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу.
И звезда с звездою говорит.

(«Выхожу один я на дорогу…»)

8. Ночь — время тоски, страха, печали:

Бывают тягостные ночи:
Без сна горят и плачут очи,
На сердце — жадная тоска;
Дрожа, холодная рука
Подушку жаркую объемлет;
Невольный страх власы подъемлет;
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется…

(«Журналист, читатель, писатель»)

Свиданье в ночь угрюмую
Назначила ты мне…

(«Свиданье»)

9. Ночь — время зла, стихии, разгула демонических сил:

…Сошлися на свадьбу ночную,
На тризну ночных похорон.

(«Тамара»)

Тема ночных похорон воплотится в поэзии Мандельштама неоднократно.

Собранье зол его стихия;
Носясь меж темных облаков,
Он любит бури роковые
И пену рек, и шум дубров;
Он любит пасмурные ночи…

(«Мой демон»)

Показательно, что у Лермонтова отсутствует тема ночи как времени творчества, время творчества для этого поэта — дни: см. в стихотворении «Журналист, читатель, писатель»: «Дни вдохновенного труда».

Обратимся теперь к Баратынскому, поэту раздумий, всем существом устремленному к небу.

У него без всякой прошвы
Наволочки облаков

(«Дайте Тютчеву стрекозу…», 1932)

Так скажет о Баратынском Мандельштам.

У Баратынского находим тему, близкую Мандельштаму: противоречие день/ночь и его своеобразное разрешение:

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Боится в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.
Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы,

Видений дня боимся мы,
Людских сует, забот юдольных.
Ощупай возмущенный мрак:
Исчезнет, с пустотой сольется
Тебя пугающий призрак,
И заблужденью чувств твой ужас улыбнется…

(«Толпе тревожный день приветен, но страшна…», 1839)

Стихотворный текст основан на двух противопоставлениях: день и ночь и поэт и толпа.

Толпе — день.

Поэту — ночь.

Отсюда эпитеты: день «тревожный», исполненный «сует, забот юдольных»; ночь «безмолвная», тьма «волшебная».

Страх ночной тьмы лишь «заблужденье чувств».

Именно во тьме, в ночи, по Баратынскому, приходят «легкокрылые грезы», в ночи расцветает поэзия.

Таким образом, в представленном стихотворении выявляются следующие значения слова «ночь»: а) время суток; б) тьма; в) время творчества; г) время тишины.

Если говорить о многогранности образа ночи у предшественников Мандельштама, то самым ярким его предтечей можно назвать Тютчева, поскольку в его стихах образ ночи стал воплощением многочисленных, часто противоречивых символов. Некоторые из этих символов найдут свое своеобразное отражение в творчестве Мандельштама.

Вот основные составляющие понятия «ночь» в лирике Тютчева:

1. Мотив «день и ночь» = всегда, постоянно:

Здесь фонтан неутомимый
День и ночь поет в углу.

(«Как ни дышит полдень знойный…»)

2. Противоречие «день-ночь»:

а) свет — мрак:

Встает ли день, нощные ль сходят тени,
И мрак и свет противны мне…

(«Одиночество»)

б) жизнь — смерть:

Если смерть есть ночь, если жизнь есть день…

(«Мотив Гейне»)

в) символ двойственности души:

…Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески неясный…

(«О вещая душа моя…»)

г) дружеское — вражеское для человека:

День — сей блистательный покров —
День — земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человека и богов!
Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового
кань благодатного покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь…

(«День и ночь»)

Однако не всегда у Тютчева тема «дружеское — вражеское для человека» решается по схеме: день — друг; ночь — враг. Есть примеры прямо противоположного отношения:

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, крики
Младого, пламенного дня!..
О, как лучи его багровы,
Как жгут они мои глаза!..
О ночь, ночь, где твои покровы,
Твой тихий сумрак и роса!..

(«Как птичка, раннею зарей…»)

3. Ночь — время сна (ночь — целительница дневных ран):

Дневные раны сном лечи…

(«Не рассуждай, не хлопочи!..»)

Когда на целый город ночь сошла,
И всюду водворилась мгла,
Все тихо и молчит…

(«Бессонница. Ночной момент»)

4. Ночь — спасительница (в ночи можно укрыться):

О, ночь, ночь, где твои покровы…

(«Как птичка, раннею зарей…»)

5. Ночь — время творчества, рождения «таинственно-волшебных дум»:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои —
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи,
Любуйся ими — и молчи.
<… >
Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи…

(Silentium!)

6. Ночь — время любви и воспоминаний о любви:

День вечереет, ночь близка,
<… >
Но мне не страшен мрак ночной.
Не жаль скудеющего дня, —

Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня!..
<… >
Кто ты? Откуда? Как решить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть, —
Но с страстной женскою душой.

(«День вечереет, ночь близка…»)

В толпе людей, в нескромном шуме дня
Порой мой взор, движенья, чувства, речи
Твоей не смеют радоваться встрече —
Душа моя! о, не вини меня!..
Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный,
Наступит ночь — и в чистое стекло
Вольет елей душистый и янтарный!

(«В толпе людей, в нескромном шуме дня…»)

7. Ночь — хаос, хаос души человеческой, стихия:

Есть некий час, в ночи всемирного молчанья,
<…>
Тогда густеет ночь, как хаос на водах…

(«Видение»)

Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?..

(«Как сладко дремлет сад темно-зеленый…»)

Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.

(«Как океан объемлет шар земной…»)

О чем ты воешь, ветр ночной?
<… >

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

(«О чем ты воешь, ветр ночной?..»)

8. Ночь — царство теней:

… И мне казалось, что меня
Какой-то миротворный гений
Из пышно-золотого дня
Увлек, незримый, в царство теней.

(«Еще шумел веселый день…»)

9. Ночь — время смертных дум:

…настала ночь;
<…>
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами,
Вот отчего нам ночь страшна!

(«День и ночь»)

Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?..

(«Как сладко дремлет сад темно-зеленый…»).

10. Ночь — смерть:

Нет боле искр живых на голос твой приветный —
Во мне глухая ночь, и нет для ней утра…

И скоро улетит — во мраке незаметный —
Последний, скудный дым с потухшего костра.

(«Другу моему Я. П. Полонскому»)

11. Ночь — страх, ужас:

Сквозь лазурный сумрак ночи
Альпы снежные глядят;
Помертвелые их очи
Льдистым ужасом разят…

(«Альпы»)

12. Ночь — одиночество, сиротство человека:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.
<… >
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.
На самого себя покинут он…
<… >
И в чуждом, неразгаданном, ночном
Он узнает наследье роковое.

(«Святая ночь на небосклон взошла…»)

13. Ночь — нега природы:

Как сладко дремлет сад темно-зеленый,
Объятый негой ночи голубой.

(«Как сладко дремлет сад темно-зеленый…»)

14. Ночь — символ бесконечности, пропасть, бездна:

Ночь бесконечная прошла…

(«Рассвет»)

…настала ночь…
<… >
И бездна нам обнажена…

(«День и ночь»)

…Сквозь ночную беспредельность неба…

(«Ночные мысли», И.-В. Гете)

15. Ночь-зверь:

Ночь хмурая, как зверь стоокий,
Глядит из каждого куста!

(«Песок сыпучий по колени…»)

16. Ночь — вместилище звезд:

Как светло сонмы звезд пылают надо мною,
Живые мысли божества!
Какая ночь спустилась над землею…

(«Одиночество»)

Вы мне жалки, звезды-горемыки!
Так прекрасно, так светло горите…
<… >
Неудержно вас уводят Оры
Сквозь ночную беспредельность неба.

(«Ночные мысли», И.-В. Гете)

Настанет ночь <… >
Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины…

(«Как океан объемлет шар земной…»)

…Безмолвно, как звезды в ночи…

(Silentium!)

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной,
Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

(«Душа хотела б быть звездой…»)

17. Ночь — тишина:

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!
Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчания,
Глухие времени стенания…

(«Бессонница», 1829)

Есть некий час, в ночи всемирного молчания…

(«Видение»)

18. Ночь — время без сна, бессонницы:

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!

(«Бессонница», 1829)

Ночной порой в пустыне городской
Есть час один, проникнутый тоской,
Когда на целый город ночь сошла,

И всюду водворилась мгла…

(«Бессонница», 1873)

Как видим, Тютчев не ограничивается противоречием «день/ночь».

Образ самой ночи в его лирике крайне противоречив.

Практически в каждом из смысловых составляющих присутствует стержневое значение (или, по меньшей мере, след этого значения) слова «ночь» как темного времени суток.

Умственный образ, впечатление пробуждают слово, в котором помимо основного актуализируются вторичные значения.

Если считать поэтическую речь одним из проявлений внутренней речи, такая сохраненная многозначность представляется вполне естественной: слова сопровождают образы, отражающие не только их предметное значение, но и целый ряд ассоциаций, так или иначе с ними связанный. Таким образом, у Тютчева образ ночи приобретает в ряде случаев положительную или отрицательную окраску:

— положительное: целительница дневных ран, спасительница, время творчества, время любви, неги природы;

— отрицательное: вражеское для человека, делающее его беззащитным, первозданный хаос, то есть «разверстое пространство», «пустое протяжение», мировая бездна, пугающая стихия, время смертных дум, страх, ужас, порожденные тьмой, одиночество, сиротство человека перед лицом жизни, притаившийся зверь, открывающая звезды, делающая их беззащитными.

Мотив ночи — вместилища звезд — вплотную подводит нас к мандельштамовскому ночному сиротству.

Трагическая заданность образа ночи у Мандельштама

Отношения Мандельштама к ночи не менее сложны и многоплановы.

Рассматривая, как образ ночи реализуется в его поэзии — от начала и до конца творческого пути, — задаешься вопросом, близким к рассуждению Генри Бекка о «Гамлете»: «Шекспир не был полным хозяином своей пьесы и не распоряжался вполне свободно ее отдельными частями»[32]. Несвобода Шекспира понятна: он был связан при сюжетном построении сведениями из хроник.

Так вот: хозяин ли Мандельштам «своей пьесы» — собственной судьбы? Он очень много о ней знает, предчувствуя. Но в силах ли распорядиться по-другому, не так, как изначально продиктовано, задано?

И еще раз обратимся к Шекспиру. Жесткие слова Кристиана Геббеля: «Гамлет — падаль уже до начала трагедии. То, что мы видим, — розы и шипы, которые из этой падали вырастают»[33] соотносимы не только с образом литературного героя. Собственно, приведенное выше высказывание может относиться к каждому, проживающему трагедию (или фарс) собственной жизни, но у подлинного художника, обладающего внутренней силой, эта предопределенность выразится такой творческой страстью, которая, найдя свое отражение в его произведениях, надолго переживет самого творца.

У Мандельштама изначальная трагическая заданность видна необычайно ясно. С первых поэтических шагов в произведениях его ощущается тоска.

«Тоска в отличие от страха есть устремленность вверх, к высотам бытия, и мучение оттого, что находишься не на высотах. Тоска и мистический ужас есть состояние не перед опасностями, подстерегающими нас в греховном мире, а перед тайной бытия, от которой человек оторван. Человек, испытавший тоску и мистический ужас, не есть человек, дрожащий перед опасностями или ожидающий страданий. Наоборот, опасности и страдания обыденной жизни могут привести к прекращению тоски и мистического ужаса. Мистический ужас есть переживание тоски, достигшей высочайшего напряжения, предела. Тоска переходит в ужас перед тайной бытия. Но тоска и ужас совсем не порождаются обыденной жизнью с ее опасностями и лишениями. Тоска и мистический ужас неизвестно отчего происходят, причина тоски

лежит в ином мире, не в нашем обыденном мире. Тоска всегда безотчетна»[34].

«Мачеха звездного табора…»

Так Мандельштам обращается к ночи в своем эпическом произведении «Стихи о неизвестном солдате».

Ночь — один из любимейших поэтических атрибутов у других, для этого поэта — мачеха.

Всегда ли он чувствовал такую, опосредованнородственную связь с ночью?

Давайте проследим за тем, что стоит у Мандельштама за этим словом, какие чувства, предчувствия, прозрения, отражения реалий своего времени выражены в нем.

Слово «ночь» — многозначно.

Основные значения его:

1) время суток, когда солнце находится за горизонтом;

2) тьма;

3) время сна (а в переносном смысле — период сна разума, человечности, добра);

4) время свершения темных дел, время тяжких событий;

5) время любви, страсти, ласки, томления, неги.

Естественное разделение суток на день и ночь влекло за собой извечную человеческую тягу определить, установить главенство той или иной составляющей в антонимической паре «день — ночь».

Галлы и германцы отсчитывали свое время не по дням, а по ночам. То же делали исландцы и арабы.

Конечно, в нашей культуре общепринят отсчет по дням. День — это время нашей активности, столь ценимое в российском климате с его шестимесячной зимой. Но бывали чудовищные, грозные моменты в нашей истории, когда отсчет человеческой жизни диктовала ночь. В такое время и выпало жить великому русскому поэту Осипу Мандельштаму:

И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.

(«Стихи о неизвестном солдате», 1937)

Рожденный ночью поэт будет по-особому воспринимать ее пульсацию, дыхание, отсчет ее секунд.

Ночь — выброшенность в жизнь

Уже в 1911 году, в момент своего поэтического становления Мандельштам будет пытаться осознать свою судьбу, спрашивая о нужности своего существования, о причинах своего появления в этом мире.

У ночи будет ждать он ответ на эти вопросы:

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

(«Раковина», 1911)

Какое ощущение пустоты и отторгнутости!

Пустота *вокруг* мнится поэту пустотой *внутри* (сравнение себя с пустой, «без жемчужин» раковиной). Чувство отвержения себя мировой пучиной, бесконечностью, частью которой был *там,* до рождения (по ощущению, невольно на память приходит лермонтовское:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!

Но здесь юный поэт, уже *зная* свою трагическую судьбу, говорит о своем *отторжении от мира* и о своей *слиянности с океаном.* Одно и то же великолепие поэтического одиночества и его трагедия представлены поэтами как бы с разных ракурсов.

Как показательно, что у юного Мандельштама именно НОЧЬ решает вопрос его бытия:

НУЖЕН? — НЕ НУЖЕН? — ВЫБРОШЕН.

Из мировой пучины, уютного, бесконечного, понятного для гения лона, на берег, в жизнь, хрупкой раковиной.

И необходимо, чтоб НОЧЬ

— и полюбила («Но ты полюбишь, ты оценишь // Ненужной раковины ложь»),

— и спрятала («Ты на песок с ней рядом ляжешь, // Оденешь ризою своей…»),

— и наполнила пустую раковину звуками жизни — «шепотами пены, туманом, ветром и дождем…»

Ведь именно звуковой ряд так емок, многообразен и выразителен в поэзии Мандельштама, где звуки играют гораздо большую роль, чем краски. Ночное время обостряет слух, дает сосредоточиться. Ночь тут помощница.

Ночь дарит мысли о небывалой свободе, свободе без верности и постоянства, потому что стоит ли брошенным в пространство жизни, обреченным на смерть, чем-то ограничивать свою временную свободу:

О свободе небывалой
Сладко думать у свечи.
— Ты побудь со мной сначала,
Верность плакала в ночи.
……
Нам ли, брошенным в пространстве,
Обреченным умереть,
О прекрасном постоянстве
И о верности жалеть!

(«О свободе небывалой…», 1915)

И вот уже какая парадигма вырисовывается, какая тема ясно обозначается:

НОЧЬ — ВЫБРОШЕННОСТЬ В ЖИЗНЬ — ОБРЕЧЕННОСТЬ.

Федра

А тьма словно нашептывает, выбалтывает о себе тайны:

— Черным пламенем Федра горит
Среди бела дня.
Погребальный факел чадит
Среди бела дня.
Бойся матери ты, Ипполит:
Федра — ночь — тебя сторожит
Среди бела дня.
— «Любовью черною я солнце запятнала… «

(«Как этих покрывал и этого убора…», 1916)

Стихотворение начинается цитатой из Расина:

— Как этих покрывал и этого убора
Мне пышность тяжела средь моего позора!

И дальше Федра говорит словами Расина. Мифологический сюжет о Федре, влюбившейся в пасынка Ипполита, не раз подвергался литературной обработке. Наиболее известная из них (после Еврипида и Сенеки) принадлежит Ж. Расину. К сюжету обращались также Ф. Шиллер, А. Суинберн, Г. д'Аннунцио, Ж. Кокто; в России — С. М. Соловьев, М. Цветаева и др.

В греческой мифологии Федра связана родственными узами с солнцем Гелиосом, она его внучка по материнской линии, она же, по вине Солнца, несет на себе родовое проклятие: Солнце открыло Гефесту, супругу Афродиты, ее прелюбодеяние с Ареем, и тот опутал любовников железными сетями:

…пел Демодок вдохновенный
Песнь о прекраснокудрявой Киприде и боге Арее:
Как их свидание первое в доме владыки Гефеста
Было; как, много истратив богатых даров, опозорил
Ложе Гефеста Арей, как открыл, наконец, все Гефесту
Гелиос зоркий, любовное их подстерегши свиданье.

(Гомер. «Одиссея» VIII, 270)

За то, что Гелиос открыл тайну богини любви, поплатилась дочь Солнца Пасифая (мать Федры). Она пылала страстью к быку, от которого зачала чудовищного Минотавра. Поплатились и внучки Гелиоса, дочери Пасифаи и Миноса — Федра, влюбившаяся в пасынка Ипполита, и Ариадна, предавшая отца ради Тесея.

У Сенеки Федра называет Солнце ненавистным, поскольку своими страданиями она искупает наложенное на него проклятье:

> Венера роду Солнца ненавистного
> Давно за цепи мстит свои и Марсовы,
> Потомков Феба отягчая гнусными
> Пороками. Из Миноид никто еще
> Любви не ведал легкой: всех их грех влечет[35].

В трагедии Расина Федра обращается к Солнцу с последними словами:

> О лучезарное, державное светило,
> Чьей дочерью себя надменно объявила
> Мать Федры! За меня краснеешь ты сейчас?[36]

Как и у Расина, мандельштамовская Федра не проклинает солнце, напротив, она страдает от своего греха и оттого, что запятнала солнце этим грехом.

Ночь — время любви, страсти, тайного греха, зла. Поразительный образ: Федра у Мандельштама — ночь.

Черноте ее грешной любви противопоставляется *белый день,* она сама («Федра — ночь») противопоставляется дню, свету. Она, злодейка, «ночь», пятнает своим грехом солнце. Схематически это явное противопоставление может быть представлено так:

НОЧЬ	ДЕНЬ
– Черным пламенем Федра горит Погребальный факел чадит Бойся матери ты. Ипполит: Федра – ночь – тебя сторожит – Любовью черною Я солнце запятнала.	Среди бела дня. Среди бела дня. Среди бела дня.

Как выразительно это «Я» Федры, мечущееся между добром и злом, светом и тьмой, но тьмой уже поглощаемое!

День безгрешен и прост, поэтому так и уязвим, как уязвимо добро легко совершаемым грехом.

Прост и единственный (устоявшийся, фольклорный) эпитет, относящийся к слову «день», — белый день, среди бела дня.

Ночь же многообразна в своей кромешной грешной черноте: тут и черная страсть Федры, чернота ее помыслов и вожделений, бесконечная тьма смерти, чернота огня чадящего погребального факела, тут и бесстыдство Федры-ночи, и чернота ее любви, и агрессия ее клеветы:

— Мы боимся, мы не смеем
Горю царскому помочь.
Уязвленная Тезеем
На него напала ночь.

Ужасна эта нападающая, атакующая ночь.

Особенно страшна ночь бессонная.

Ночь, не дающая покоя и сна, рождает чудовищ, делает черным само солнце. Хор у Мандельштама декламирует: «Страсти дикой и бессонной // Солнце черное уймем».

Отныне образ черного солнца станет одним из ярчайших атрибутов лирики поэта, найдет он свое отражение и в прозе: «Я вспоминаю картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ последней греческой

трагедии, созданной Еврипидом — видение несчастной Федры» («Пушкин и Скрябин»).

Конфронтацию греха и чистоты (а по Мандельштаму НОЧИ и ДНЯ) можно продемонстрировать так:

НОЧЬ	ДЕНЬ
Чернота страсти, чернота помыслов и вожделений, чернота греха, чернота огня, чернота любви, клевета, бессонница, СМЕРТЬ	Простота, наивность (почти сказочная из-за идиомы «среди бела дня»), безгрешность, а оттого будто бы и НЕ ЖИЗНЬ

Круг замкнулся. Противоречия стерлись. Нет ночи без дня.

Нет Федры без Ипполита. А что же Ипполит без Федры?

Об этом стоит еще подумать. А пока отметим, что уже в 1916 году ночь определяется поэтом как МАЧЕХА.

Федра — мачеха. Федра — ночь. Ей сострадает рожденный ночью (и в прямом, и в поэтическом смысле) поэт, к ней тянется, ее боится.

Ночь и смерть. Ночь и любовь

В стихотворении «Зверинец» (1916), посвященном войне, охватившей Европу, поэт пишет о битве, в которую вступили народы в начале XX столетия — «в начале оскорбленной эры». Стихотворение это перекликается с державинской одой «На взятие Измаила», где поэт говорит о тщете войны:

Напрасно, бранны человеки!
Вы льете крови вашей реки,
Котору должно бы беречь.
Но с самого веков начала
Война народы пожирала;
Священ стал долг: рубить и жечь.

А в стихах «На шведский мир» Державин отождествляет воюющие стороны с орлами и львами:

Орлы и львы соединились:
Героев храбрых полк возрос;
С громами громы помирились:
Поцеловался с шведом Росс.

У Мандельштама в «Зверинце» сражаются меж собой германский орел, британский лев, галльский петух. Что может сделать всего лишь поэт, чтобы вернуть миру «воздух горных стран — эфир»?

Я палочку возьму сухую,
Огонь добуду из нее,
Пускай уходит в ночь глухую
Мной всполошенное зверье!

В глухую ночь — ночь небытия (туда, где грех, преступные страсти, черные помыслы) — должны уйти воюющие. «Мы для войны построим клеть», — надеется поэт:

В зверинце заперев зверей,
Мы успокоимся надолго,
И станет полноводней Волга,
И рейнская струя светлей

И умудренный человек
Почтит невольно чужестранца…

Традиционный по отношению к ночи эпитет (см. у Тютчева: «Во мне глухая ночь, и нет для ней утра…»).

Традиционная чистота поэтических помыслов.

Неповторимый подход к теме.

Чрезвычайная трагическая энергетика стиха.

Однако перспективы ложны, и нет пока понимания войны, как факта жизни космической. Война ощущается поэтом как зоологическая стадия в развитии человечества, война — дело человека примитивного, не «умудренного», грех и зло.

А тем временем глухая ночь надвигается. Не потому ли в любовной лирике возникает тема смерти, и долгая ночь любви кажется отравленно-бесконечной:

Пусть говорят: любовь крылата,
Смерть окрыленное стократ;
Еще душа борьбой объята,
А наши губы к ней летят.
И столько воздуха и шелка
И ветра в шепоте твоем,
И как слепые ночью долгой
Мы смесь бессолнечную пьем.

(«Твое чудесное произношенье…», 1917)

Ночь и смерть вновь объединяются, равно как ночь и любовь. Выстраивается характерный для поэта ряд:

(КРЫЛАТАЯ) ЛЮБОВЬ — (СТОКРАТ БОЛЕЕ ОКРЫЛЕННАЯ) СМЕРТЬ — (ДОЛГАЯ) НОЧЬ

Солнце черное, солнце желтое

В этот период творчества ночь-мачеха уведет в свою тьму навсегда мать поэта, и горе заставит увидеть солнце черным:

Эта ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

И опять, как и прежде в лирике Мандельштама, свет дня отравляется чернотой — на этот раз — чернотой солнца. Поэтому не кажется парадоксом, что свет дня видится поэту еще более страшным:

Солнце желтое страшнее —
Баю-баюшки-баю —
В светлом храме иудеи
Хоронили мать мою.

Колыбельная, которая поется днем! Колыбельная, убаюкивающая навеки. Колыбельная для кого? Для навсегда ушедшей? Для того живого, кто хочет забыться, не видеть?

Благодати не имея
И священства лишены,
В светлом храме иудеи
Отпевали прах жены.
И над матерью звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели,
Черным солнцем осиян.

(«Эта ночь непоправима», 1916)

День и ночь вновь противопоставлены и слиты воедино одной темой:

НОЧЬ	ДЕНЬ
Непоправимость смерти Тьма	Свет Желтое солнце Колыбельная днем Отпевание Черное солнце

И соединены день с ночью словом СМЕРТЬ.

Вновь день-жизнь страшнее ночи-смерти.

Ночь — мачеха — Федра, влюбленная, клевещущая, отнимающая родное, ночь — смерть.

День же — похороны, окончательное прощание, НЕ ЖИЗНЬ.

Ночь преступно притягательна. (Можно ли любить мачеху, ту, что отторгает, отшвыривает, зовет, можно ли тянуться к ней?)

День светел, а хочется в ночь.

Не отсюда ли колыбельный напев, возникающий днем?

Примечательно, что Ахматова отождествляла образ ночи из этого стихотворения с собой, о чем свидетельствует запись в дневнике Н. Н. Пунина: «На вопрос, почему же хочет расстаться — отвечала, что не может, что запуталась, стихами Мандельштама сказала: „Эта (показала на себя) ночь непоправима, а у Вас (показала на меня) еще светло“»[37].

Черно-желтые сочетания вызывают детские воспоминания «хаоса иудейского» в душе поэта: «Вдруг дедушка вытащил из ящика комода черножелтый шелковый платок, накинул мне его на плечи и заставил повторять за собой слова, составленные из незнакомых шумов, но, недовольный моим лепетом, рассердился, закачал неодобрительно головой. Мне стало душно и страшно. Не помню, как на выручку подоспела мать» («Шум времени. Хаос иудейский»).

Черно-желтое — от рождения, от матери, как основа жизни, можно ли убежать в нечто третье, если мир построен на выборе одного их двух? Можно ли выбрать НЕ ДЕНЬ и НЕ НОЧЬ, если и там и там подстерегает ужас? Но до поры до времени на выручку еще может подоспеть ЖИЗНЬ — МАТЬ. С уходом матери обрывается одна из надежнейших связей с жизнью…

Родное — материнское и — страшное, рождающее тревогу, черно-желтое воплотится и в стихотворении «Среди священников левитом молодым» (1917):

Среди священников левитом молодым
На страже утренней он долго оставался.
Ночь иудейская сгущалася над ним,

И храм разрушенный угрюмо созидался.
Он говорил: небес тревожна желтизна.
Уж над Ефратом ночь, бегите, иереи!
А старцы думали: не наша в том вина;

Се черно-желтый свет, се радость Иудеи.
Он с нами был, когда на берегу ручья
Мы в драгоценный лен Субботу пеленали
И семисвещником тяжелым освещали
Ерусалима ночь и чад небытия.

Зловещая смертоносная ночь названа иудейской, гибельная иудейская ночь (черно-желтая, с тревожным ночным солнцем), объявшая тело испустившего дух после стольких страданий Спасителя.

Тема эта возникает у Мандельштама в сгущающихся «сумерках свободы». И — вновь в заключительной строке мелькает Федра, горящая «черным пламенем». Там — «погребальный факел чадит». Здесь — «чад небытия». Там — Федра-ночь — смерть. Здесь — соединительный союз связывает «Ерусалима ночь» с «чадом небытия» — смертью. Смертью-возмездием за грех уничтожения добра и света — жизни.

Вскоре у поэта возникает вопрос и о своей жизни — свете:

Кто знает, может быть, не хватит мне свечи,
И среди бела дня останусь я в ночи,
И, зернами дыша рассыпанного мака,
На голову мою надену митру мрака.

(«Кто знает, может быть, не хватит мне свечи…», 1918)

Снова знакомые антонимические пары: день-ночь, свет-мрак, жизнь-смерть.

СВЕЧА (свет, жизнь).

НОЧЬ, возникшая СРЕДИ БЕЛА ДНЯ, НОЧЬ — сон, пришедший от отравы (рассыпанный мак — опий, черный цвет, забытье).

НОЧЬ — СМЕРТЬ.

Неужели поэт чувствует себя Ипполитом, оклеветанным злой (?) — влюбленной до исступления (!) Мачехой-ночью Федрой?

Свеча, символизирующая здесь жизнь, озаряющая и день и ночь, может изойти «погребальным чадом», заставив свет души померкнуть еще при жизни. Подобная метафора «свеча — жизнь» есть и в поздней лирике Мандельштама: «Увы, растаяла свеча // Молодчиков каленых, // Что хаживали в полплеча // В камзольчиках зеленых» («Новеллино», 1932).

Надо отметить, что в еврейской обрядности существует и символ «черной свечи». «Черная свеча — согласно каббалистическим представлениям, мистическая субстанция, начало, лежащее в основе Творения, ассоциируется со святая святых Иерусалимского храма. Клятва черной свечой считается самой страшной из всех клятв»[38]. У Зингера: «Едва лишь реб Иссар услыхал, что случилось с его любимой женой, немедленно отправился к раввину. Вопрос встал об отлучении и черных свечах. Слыханное ли дело — выпороть замужнюю женщину, нанести ей такое бесчестье, так опозорить?»[39].

И вслед за этими стихами — «Телефон» (1918), где ночь решает — как смертный приговор самоубийце выносит, и надо успеть уйти в вечную тьму, пока не взошло солнце — в лучах его свет кажется еще более диким и страшным, и некуда «бежать от жизни гулкой».

Так что же у Мандельштама страшнее, невыносимее — день или ночь?

Возможен ли ответ?

Но ясно, что ночь — наполнена, судьбоносна и от дня неотрывна, связана с ним кровными узами.

Ночные похороны

1918 год. Несется «на страшной высоте», «чудовищный корабль», корабль — вестник человеческих судеб.

Дыхание судьбы различает поэт среди толпы, покидающей «божественные недра» театров:

Когда в темной ночи замирает
Лихорадочный форум Москвы,
И театров широкие зевы
Возвращают толпу площадям,

Протекает по улицам пышным
Оживленье ночных похорон,
Льются мрачно-веселые толпы
Из каких-то божественных недр.

Это солнце ночное хоронит
Возбужденная играми чернь,
Возвращаясь с полночного пира
Под глухие удары копыт.

И как новый встает Геркуланум,
Спящий город в сияньи луны…

(«Когда в темной ночи замирает…», 1918)

Снова мы слышим лейтмотив мандельштамовской ночи:

ТЬМА	СМЕРТЬ	СОЛНЦЕ
(«в темной ночи»)	(«оживленье ночных похорон»)	(«ночное» — черное?)

Причем тут же выкристаллизуется сама суть трагедии — не Еврипида — трагедии тех дней, предшествующие поэтические предчувствия, обозначенные в предыдущих стихах, конкретизируются, реализуются: названо и место «похорон солнца», и главное действующее лицо:

Время действия	Место действия	Событие	Главное действующее лицо
ночь	Москва	похороны ночного солнца	мрачно-веселые толпы; чернь

Что же это за умершее *нечто,* обозначенное поэтом словом «солнце». Можно ли очертить хотя бы приблизительно границы значения, которое вкладывает Мандельштам в это понятие? Вспомним его статью «Пушкин и Скрябин», где «солнце» представлено так: «В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце-сердце горит над нами, но — увы! — это не солнце искупления, а солнце вины». Если учесть, что фраза эта идет вслед за упоминанием Федры, упоминанием образа ночного солнца в трагедии Еврипида, то можно предположительно выстроить следующую цепочку с такими вот звеньями:

Ночное солнце	Солнце-сердце	Солнце вины	Солнце искупление
чадящий ночной огонь, погребальный факел	душа, огонь одухотворенной жизни, животворный огонь (раз «сердце»), дающий всему остальному тепло и свет жизни	зло, покаяние	жертвенный огонь

Можно ли на основании этой цепочки сделать вывод о том, что чернь хоронит убитую душу Москвы, города, который в последнем четверостишии видится поэту новым Геркуланумом, древнеримским городом, разрушенным извержением Везувия (одновременно с Помпеями и Стабиями) в 79 году нашей эры, здания которого лучше, чем в Помпеях и Стабиях, сохранились, погребенные под слоями застывшего огня-лавы?

Город существует и по сей день — дома целы («И убогого рынка лачуги, // И могучий дорический ствол»).

Но города и нет, так как испепелена его душа.

Таким образом, именно заключительный стих и дает однозначный ответ на вопрос о том, кого же хоронит «мрачно-веселая чернь» в 1918 году.

Душу.

Москвы? России?

Исторический ответ нам известен. Но как ясно увиделось это поэтом, как четко, беспощадно сказалось!

Да разве правда пощадит…

И разве сумеет смолчать поэт…

Сумерки

Прежде чем речь пойдет о стихотворении «Сумерки свободы» (май 1918 года), необходимо остановиться на значении слова «сумерки».

По Далю, сумерки — «заря, полусвет: на востоке, до восхода солнца, а на западе, по закате, утренние и вечерние сумерки: первые *досветки,* вторые *сутиски.* (Вообще полусвет, ни свет, ни тьма.) Время от первого рассвета до восхода солнца, и от заката до ночи, до угаснутия последнего солнечного света».

Современные словари приводят подобные толкования. Словарь Ожегова: «Сумерки — полутьма между заходом солнца и наступлением ночи, а также перед восходом солнца».

Наиболее употребительным представляется значение «от заката до ночи»: «Сумерки — переходное состояние между светом и тьмой, когда источник дневного света уже померк, но не наступило еще того иного света, который есть в ночи, или искусственного человеческого света, охраняющего человека от стихии тьмы, или света звездного. Именно сумерки обостряют тоску по вечности, по вечному свету. И в сумерках большого города наиболее обнаруживается зло человеческой жизни. Тоска ночи уже иная, чем тоска сумерек…»[40]

Эта тоска сумеречного времени детально описана М. Лермонтовым:

Есть время — леденеет быстрый ум;
Есть сумерки души, когда предмет
Желаний мрачен: усыпленье дум;
Меж радостью и горем полусвет;
Душа сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна.
Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинить нельзя ни в чем.

(«1831-го июня 11 дня»)

У Тютчева находим стихи и об утренних, и о вечерних сумерках.

Вот его строки о сумерках перед утром:
В тот час, как с неба месяц сходит,
В холодной, ранней полумгле,

Еще какой-то призрак бродит
По оживающей земле…

(«Над русской Вильной стародавней…»)

Настрой же тютчевского «Осеннего вечера» кажется эмоционально близким тому настроению, которое передал Мандельштам в «Сумерках свободы»:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота дерев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею,
И как предчувствие сходящих бурь,
Порывистый, холодный ветр порою.
Ущерб, изнеможенье — и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

(«Осенний вечер»)

Присущее Тютчеву очеловечивание, одушевление природы наводит на мысль о предстоящем — человеку — страдании.

Вечер у Тютчева — «предчувствие сходящих бурь… ущерб, изнеможенье».

Настоящее — «светлость осенних вечеров» еще несет в себе очарование, но описание осеннего пейзажа построено так, что тревога о грядущем возрастает с каждой строкой: «зловещий блеск», «томный, легкий шелест», «туманная… лазурь», «грустно-сиротеющая земля», «час тоски невыразимой», скажет Тютчев о сумерках в стихотворении «Тени сизые сместились…» и обратится к сумраку: «Дай вкусить уничтоженья…»

Ассоциация вечерних сумерек у Тютчева с предчувствием бурь, ущербом, уничтожением очевидна.

О каких же сумерках (длиною в год) идет речь у Мандельштама?

Ночные сумерки безысходны, ибо за ними следует ночь.

Утренние — сулят скорое избавление от тьмы, появление солнца. Именно это видим в первой строфе:

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенет.
Восходишь ты в глухие годы,
О, солнце, судия, народ.

Из ночных вод — хаоса — должен родиться новый космос, установиться новый порядок вещей.

Недаром перечисляются космические составляющие (космические — от греческого «космос» — «строение», «устройство», «государственный строй», «правовое устройство», «надлежащая мера», «мировой порядок»): «солнце, судия, народ».

Солнце — центр космической системы; судия — основа правовой государственности; народ — человеческая общность, которой надлежит вынести окончательное решение: «…Нет другого пути к свободе, кроме того, на который и указывает воля всего народа.

Только при полном презрении ко всем людям, за исключением самого себя и своих друзей, можно предпочесть путь тирании.

Этот путь ведет к самоназначению отдельных групп, призванных якобы господствовать над рабами, не способными определить свою судьбу и нуждающимися в опеке; взгляды этих рабов формируются пропагандой, а горизонт суживается искусственными заслонами. <…>

К народу обращаются оба: и демократ, и тиран.

Мир вступил в век, когда тот, кто хочет править народом, должен произносить определенные фразы, к народу обращается как тот демагог, который замышляет преступление и обман, так и тот, чьи намерения благородны, кто служит свободе.

Кто из них преуспеет — может решить только народ; тем самым он предрешает и свою собственную судьбу»[41].

Судьба свободы пока не решена окончательно.

В первой строфе ощутима неясная надежда на переход от хаоса к новому устройству (хаоса в мифологическом понимании: согласно Гесиоду, хаос располагается среди первопотенций наряду с Геей, Тартаром и Эросом; им дается одновременно и физическое — хаос как бесконечное и пустое мировое пространство; и мифологическое понимание хаоса — он порождает из себя Эреб и Ночь, а они Эфир и Гелиру-день; у схолиастов хаос мыслится то как вода, то как разлитой воздух, то, по-платоновски, как место разделения и расчленения стихий).

Однако сулит ли день для поэта избавление от груза тенет?
Вспомним его слова: «…среди бела дня останусь я в ночи…»
Это отсутствие надежды выражается во второй строфе:

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берет.
Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть — тот должен слышать время,
Как твой корабль ко дну идет.

«Сумрачное бремя» власти.

Эта метафора, сопряженная с понятием «утренний сумрак», наводит на мысль о Деннице, как его называли славяне, падшем ангеле, Люцифере.

У Даля денница — утренняя заря, брезг, рассвет, светание, утренняя звезда и падший ангел (под вопросом).

У христиан падший ангел Люцифер — одно из наименований сатаны, олицетворяющий его мятеж против Бога и падение: «В преисподнюю низвержена гордыня твоя со всем шумом твоим; под тобою подстилается червь, и черви покров твой. Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: „взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера, взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему“. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Исаия. 14, 11–15).

Вячеслав Иванов назвал Люцифера духом возмущения.

Люцифер — «печальный демон» Лермонтова, источник человеческой гордыни. Люцифер побуждает человека отчуждаться от «божественного всеединства». Человек, ведомый Люцифером, отделяет себя от Бога. Он сам — Бог для себя, и таким образом лишается бытия истинного. Он считает, что живет в реальном мире, в котором нет Бога, но есть гордый человек, которому дано изменить реальность. В этом-то и заключается трагедия такой личности. «Ведь Люцифер именно закрыл человека от всего реального и сделал так, чтении все отсветы и отголоски такового представляются человеку, ставшему „как бы богом“, — его собственным творением…»[42].

Человек становится мерой всех вещей. Таким образом, культуру начинает творить Люцифер. «Культура, по Достоевскому (“Подросток”), уже “сиротство”, “великая грусть” о “заходящем солнце”. Культура конечна. Она спасается своею динамикой и должна бежать, безостановочно бежать, как зверь, травимый ловцом. Ее гонит “князь мира”…»[43].

Русская интеллигенция мечтала о создании Руси новой. Для этого она вооружилась теми из западных идей, которые казались ей наиболее способствующими развитию России. Идеи эти — заветы Великой французской революции, идеи германские (марксизм). «Люциферическая Россия жадно впитывала в себя именно те яды западной гражданственности и образованности, которые считала наиболее действенными для искоренения старого порядка вещей и всеобщего обновления жизни»[44].

Пройдет совсем немного времени, и одной из заслуг революции и «сумерек свободы» с гордостью назовут «упрощение культуры». В первой книге «Красной нови» (1923) М. Левидов помещает статью «Организованное упрощение культуры». «Речь в этой статье идет о том, что хорошего принесла русской культуре русская революция. На поставленный вопрос автор, не колеблясь, отвечает: революция (и особенно русская революция) принесла культуре (и особенно русской культуре) организованное упрощение. <…> И это упрощение, — добавляет он, — есть величайшее завоевание, подлинный прогресс, уверенный и настойчивый знак плюс»[45].

Словосочетания «власти сумрачное бремя», «сумерки свободы», нескончаемо длящиеся, говорят, кроме всего прочего, и про общенародную патологию.

В медицине существует термин «сумеречное помрачение сознания».

Имеется свидетельство, что Мандельштам пользовался этим термином: «…некоторое время у них (Мандельштамов) ночевал вернувшийся из ссылки Владимир Алексеевич Пяст. Вначале его присутствие было приятно и интересно Осипу Эмильевичу. Но потом он с удивлением стал говорить об одной утомительной привычке Пяста. Он не ложился спать до трех часов. Хозяева бодрствовали вместе с ним, но вскоре заметили, что Пяст вовсе не склонен поддерживать разговор. Они решили оставлять его в полуночи одного, но убедились, что он и не пишет, и не читает, а все-таки не ложится. „Что он там делает? — смеялась Надя. — Наверное, молится“. Но Осип Эмильевич отрицал это, говоря: „Это какое-то бдение“. Судя по его описанию, Пяст сидел в сумеречном состоянии (выделено мной. — Г. А.) — ни сон, ни явь — и не имел силы переменить позу, раздеться, лечь, заснуть»[46].

Медицинское описание проявлений сумеречного помрачения сознания подходит не только к отдельно взятому индивидууму, но и к целому народу, как единому организму, пораженному тяжким душевным недугом: «…утрата ясности сознания с полной отрешенностью от окружающего или с его отрывочным и

искаженным восприятием при сохранении привычных автоматизированных действий. <…>

Восприятие окружающего при этом прерывается полностью; вступить в общение с больными невозможно. Спонтанная речь отсутствует или ограничивается стереотипным повторением отдельных междометий, слов, коротких фраз. <…> Иногда сохраняются последовательные внешне целенаправленные действия. <…> Восстановление ясности сознания происходит обычно постепенно и может проходить через период ступидности — преходящего резкого обеднения психической, в частности интеллектуальной, деятельности, в связи с чем больные производят ложное впечатление слабоумных. <… >

Восприятие больными окружающего искажается. Словесное общение с ними в той или иной мере сохраняется. Высказывания и поступки определяются возникающими расстройствами.

Преобладают зрительные галлюцинации устрашающего содержания, как правило, подвижные, теснящие: надвигающаяся группа людей или отдельная фигура, мчащиеся на больного автомобиль, самолет, поезд, подступающая вода, обрушивающиеся здания, погоня и т. п. Нередко галлюцинации чувственно ярки, сценоподобны, окрашены в разные цвета или сверкают. Слуховые галлюцинации часто оглушительны — гром, топот, взрывы <…>. Преобладают то галлюцинаторный, то образный бред с идеями преследования, физического уничтожения, величия, мессианства <…>. Аффективные расстройства интенсивны и отличаются напряженностью. Чаще всего это страх, ужас (сверхужас по выражению некоторых больных), исступленная злоба или ярость, экстаз. Двигательные расстройства проявляются возбуждением, часто в форме бессмысленных разрушительных действий, направленных на неодушевленные предметы, окружающих людей, или же возникают непродолжительные состояния обездвиженности. <… > Исчезновение болезненных расстройств нередко происходит внезапно, больной как бы просыпается после кошмарного сна»[47].

Достаточно пролистать знаменитый «Краткий курс истории ВКП(б)», чтобы увидеть все признаки сумеречного помрачения сознания народа: примеры бреда с идеями преследования, исступленной злобы и ярости, экстаза можно найти едва ли не на каждой странице.

«Сумерки свободы» — своеобразный итог тому времени, которое Ленин назвал «триумфальным маршем» советской власти (с весны 1917 по лето 1918 г.).

Катастрофические последствия этого триумфального марша сопоставимы с катастрофой древности — падением критской

державы и гибелью микенской цивилизации: «До сих пор не установлены причины падения могучей критской державы, происшедшего около 1400 г. до н. э., неясны также обстоятельства гибели микенской цивилизации спустя примерно два века.

Современная историческая наука предлагает немало гипотез для объяснения той страшной катастрофы, которая сначала сокрушила Крит, а вскоре ниспровергла первую материковую греческую цивилизацию, последствия этой катастрофы были таковы, что в наступившей за ней «Эпохе сумерек», сведения о которой крайне скудны, были утрачены многие социальные и культурные завоевания, в частности письменность. Поэтому в начале VIII в. до н. э. грекам пришлось начинать все заново и создавать первый греческий алфавит на основе финикийского письма»[48].

Наступившая для нашего народа «эпоха сумерек» также приведет к страшным последствиям, одно из которых — утрату «блаженного бессмысленного слова», превращение его в окаменелое ископаемое еще предстоит пережить Мандельштаму.

Сумерки — пустота в переломанном хребте века.

Ощущение, что человечество вступило в сумеречную эпоху своего существования, характерно для мировой поэзии этого периода.

В 1919 году в Германии издается книга лирики наиболее известных поэтов-экспрессионистов под названием «Сумерки человечества». Основные образы поэзии немецких экспрессионистов — образы, почерпнутые из Апокалипсиса. «И видел я и слышал одного Ангела, летящего посреди неба и говорящего громким голосом: горе, горе, горе живущим на земле от остальных трубных голосов трех Ангелов, которые будут трубить!» (Апокалипсис, гл. 8, ст. 13). Это горе должно быть ужасно, ибо Ангел вопиет о нем и предупреждает о нем троекратно.

Мрачное царство антихриста, в котором бродит потерявшее духовные ориентиры одичавшее человечество. Страшный город, в котором совершаются преступления, жители которого делятся лишь на две категории: жертвы и палачи. Насилие и корыстолюбие — основные составляющие жизни людей. И некого просить о пощаде: Бог давно отвернулся от пристанища нечисти. Или, по словам Ницше, умер, оставив человека наедине со злом. Отсюда страшные преступления: война, истребление миллионов людей.

Вот что понимали экспрессионисты под словами «сумерки человечества».

В стихотворении одного из лидеров «черного»

экспрессионизма Георга Тракля «Зимние сумерки» ярко отразилось мироощущение поэтов этого направления. Для Тракля сумеречный город находится в состоянии ожидания грядущей гибели. Силы смерти и зла, не таясь, ждут своей добычи:

В небесах застыл металл.
Черной тучей завихренной
Мчат голодные вороны
В сад, сраженный наповал.
Луч в полнебе запропал.
Сатаной усемеренный,
Разногласый, разъяренный.
Грай над падалью стоял.
Не проснется тот, кто спал,
Вялой кровью обагренный.
Из домов — глухие стоны,
Театральный ярок зал.
Церкви, лица и вокзал
Тьмой объяты похоронной.
Под мостом — ладья Харона.
Пух летит из одеял.

(Перевод В. Топорова.)

Мандельштам был хорошо знаком с поэзией экспрессионизма. Он даже перевел одно стихотворение представителя «пражской школы» Франца Верфеля «Прекрасный, сияющий человек». Вряд ли экспрессионистам было важно, о каких сумерках — вечерних или утренних — идет у них речь.

И тем и другим не видно конца.

Так и у Мандельштама. Наступает ли день, окончатся ли сумерки — неизвестно: одержимый тяжкой душевной болезнью народ сам создал сети, закрывающие землю от солнца:

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живет;
Сквозь сети — сумерки густые
Не видно солнца и земля плывет.

Мандельштам ощущает революцию как явление духовное, провиденциальное, о чем сообщают основные семантические

составляющие произведения: сумерки свободы — лес тенет — глухие годы — роковое бремя — слезы власти сумрачное бремя — невыносимый гнет — корабль ко дну идет — не видно солнца — летейская стужа.

Ночь — хаос властвует над миром.

Оттого тупиковая беспросветность ощущается и при словах будто бы надежды:

> Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
> Скрипучий поворот руля.
> Земля плывет. Мужайтесь, мужи…

Как бы там ни было, горькая мужественная решимость, продиктовавшая: «Ну что ж, попробуем», проявилась в последующих стихах зримо: поразительно, но образ «ночного солнца» исчезает из лирики Мандельштама после «Сумерек свободы»!

А в марте 1931 года, когда само слово «свобода» в его ключевом значении выйдет из употребления, утренние сумерки лишатся в его стихах какой бы то ни было надежды:

> …С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,
> Дико и сонно еще озираясь вокруг,
> Так вот бушлатник шершавую песню поет
> В час, как полоской заря над острогом встает.

(«Колют ресницы. В груди прикипела слеза…»)

В стихотворении Tristia возникнет образ «петушиной ночи», ночи перед самым рассветом, когда «петух, глашатай новой жизни, на городской стене крылами бьет». «Петушиная ночь» — те же утренние сумерки, но сейчас речь идет о времени расставания, простоволосых ночных жалоб. Кончающаяся ночь, сулящая разлуку, ночь и нашепчет вопрос:

> Кто может знать при слове — расставанье,
> Какая нам разлука предстоит…

Через два года, в марте 1920-го, поэт опишет похороны солнца:

> Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы.

Медуницы и осы тяжелую розу сосут.
Человек умирает, песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Эти стихи — как поворот к другой теме, как окончательное прощание с чем-то, прощание, после которого начинает главенствовать НЕ ЖИЗНЬ, и у поэта остается лишь одна забота — «как времени бремя избыть»…

Дебри ночи

Солнце, которое можно дарить «на радость» («Возьми на радость из моих ладоней»…), «солнце-сердце», что может сделать прозрачными ночные дебри, солнце, возникшее из меда, не даст «превозмочь в дремучей жизни страха», не даст забыть о неминуемо надвигающейся трагедии, в которой ЖИЗНЬ уже не только явно приравнивается к НОЧИ, а, пожалуй, и более жутка, чем ночь. Сравним две стихотворные строчки:

…не превозмочь в дремучей жизни страха…

и

…они шуршат в прозрачных дебрях ночи…

ЖИЗНЬ	НОЧЬ
Дремучая Страх, который не превозмочь	Дебри, но – прозрачные

И все вместе — и день и ночь:
дремучий ЛЕС
Итак, что же объединяет здесь ЖИЗНЬ и НОЧЬ?

По ассоциативному ощущению и там и тут вырисовывается дремучий ЛЕС. Вспомним Данте — «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу».

Устойчивый эпитет из народных сказок — дремучий лес Мандельштам относит к жизни.

Подтвердит возникшую ассоциацию ЖИЗНЬ — ЛЕС и строчка «Их родина — дремучий лес Тайгета».

В дремучем лесу блуждали, не находя выхода, заблудившиеся герои детских сказок, с истоков сознательной жизни для каждого из нас «дремучий лес» — ловушка, место, где страшно, темно, одиноко и опасно.

«Дремучий лес» — это куда более опасно, чем прозрачность ночи. Но и у ночи — дебри! Таким образом, получается вот что:

ЖИЗНЬ («дремучая»)	= НОЧЬ («дебри»)

Однако ночь пока — часть жизни, оттого и дарит все же немного радости: немного солнца — немного меда — поцелуи, как маленькие пчелы.

Только слишком быстро суждено погибнуть этой радости — быстротечна жизнь пчел, чья судьба — умереть, вылетев из улья.

Родина этих пчел — «дремучий лес Тайгета» (!), пища — «время, медуница, мята». Так вот из чего мед-солнце («солнце-сердце»)! Некогда маленькие пчелы добыли его из времени и «травы забвенья» — мяты, приносящей успокоение. Но пчелы мертвы, «невзрачное сухое ожерелье» из них вряд ли подарит радость, хорошо если воспоминание о радости, воспоминание об исчезнувшем солнце пробудит.

Советская ночь. Пустота

И еще одно воспоминание об уже похороненном солнце возникнет в лирике поэта вскоре:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.

(«В Петербурге мы сойдемся снова…», 25 ноября 1920)

Ночь больше не освещается пусть даже болезненным, зловеще-желтым, но — живым светом солнца.

Солнце уже похоронили (глагол совершенного вида знаменует законченность действия, наличие результата.)

Каков же результат?

ПУСТОТА.

Ночной хаос из «Сумерек свободы» так и не преобразовался в космос, роковая пустота беспредельна:

В черном бархате советской ночи.
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы.

Дебри ночи, лишь на миг показавшиеся прозрачными, смыкаются все поглощающей, глухой чернотой бархата. Ночь черна, беспросветна, агрессивна (вспомним Федру — «На него напала ночь»).

Вот только не мифическая героиня трагедии приходит теперь на ум поэту, пугающе конкретен эпитет, относящийся к НОЧИ — ПУСТОТЕ:

СОВЕТСКАЯ НОЧЬ.

И в этой ночи поэт молится «за блаженное, бессмысленное слово».

Свободное слово, не обдуманное и взвешенное, лживо изреченное, а сказавшееся — бесстрашно и бездумно, за СЛОВО, которое в Священном Писании названо началом всего.

То Слово наполнило всемирную пустоту вселенной.

То Слово — было БОГ.

Каким словом хочет поэт наполнить воцарившуюся пустоту сейчас?

Блаженное слово — разве оно не от Бога? Блаженное слово благодать для поэта. Но как же далеко до этой благодати!

Поэтому трагичен финал стихотворения:

Где-то грядки красные партера,
Пышно взбиты шифоньерки лож,
Заводная кукла офицера —
Не для черных душ и низменных святош…
Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи
В черном бархате всемирной пустоты.
Все поют блаженных жен крутые плечи,
А ночного солнца не заметишь ты.

Удивительное противопоставление: черные души — наши свечи (души).

Свечи гаснут, все поглощает всемирная пустота. Нет больше ночного солнца.

К кому обращается в последних четырех строках стихотворения поэт? Кто его собеседник со светлой свечой души, с кем суждено сойтись в Петербурге? По сообщению О. Н. Арбениной-Гильденбрандт, обращено к ней. Это утверждение оспаривает Н. Я. Мандельштам: «На вопрос, к кому обращено это стихотворение, Мандельштам ответил вопросом, не кажется ли мне, что эти стихи обращены не к женщинам, а к мужчинам»[49].

Скорее всего, так оно и есть. Здесь о женщинах — «они» — отстранение — «все поют блаженных жен родные очи». И есть это дружеское, соратническое «мы», и «ты» — последнее слово в стихотворении. Это «ты» может быть обращено к собеседнику, а может — и к себе самому.

Вполне возможно, что из последних четырех строк — в двух первых он обращается к одному, а в последней — к другому.

«Я в ночи советской помолюсь…» — молитва не услышана, так кажется в *пустоте*.

Поэтому далее следует безнадежно-смиренное: «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи…»

Мы помним — «Кто знает, может быть, не хватит мне свечи…», где свеча — свет жизни души.

Не к тому ли, к кому поэт обращается с молитвой («За блаженное, бессмысленное слово // Я в ночи советской помолюсь»), относятся слова «гаси, пожалуй, наши свечи»?

Или к року, судьбе?

И ночное солнце уже не заметишь — никто не заметит — ушло с небосклона, похоронили, его больше нет.

Только воспоминание.

Возвращаясь к теме ПУСТОТЫ, стоит сказать несколько слов о психологическом аспекте как одном из важнейших условий создания любого произведения. Появление в творчестве Мандельштама темы абсолютно беспросветной, черно — бархатной ночи (советской), темы абсолютной («всемирной») пустоты свидетельствует о явных симптомах надвигающейся депрессии.

«Когда у человека начинается депрессия, он воспринимает свое жизненное пространство как сузившееся. С потерей остроты чувств изменяется и ощущение своего тела. Это может привести к тому, что собственное тело воспринимается менее одушевленным, чем прежде, а в экстремальных случаях как пустая оболочка, — констатирует доктор медицины Даниель Хелл, профессор клинической психиатрии Цюрихского университета, и отмечает ниже: — Это чувство пустоты я не раз пережил сам во время продолжительных сеансов психотерапии, которые проводил с депрессивными больными»[50].

Сходное ощущение описано Н. Н. Пуниным в дневнике 1919 года: «Эти дни — много горечи в моем сердце. Вместе с потерянной верой в революцию потеряна моя энергия, и вот я символически плачу над пространствами мира.

Безграничен мир и его пространства; оттого, что они так безграничны, я отчаиваюсь, тоскую и страдаю, ибо теряю веру в возможность поставить форму этого мира. Мир в решете, вода в ступе, пространство между пальцами — пустота. Я и есть пустота»[51].

Не отсюда ли у Мандельштама это смиренное «гаси, пожалуй, наши свечи», не потому ли похоронено окончательно солнце, не от этого ли воцаряется пустота? Да, безусловно.

Но исток-то депрессии — НОЧЬ.

Советская, пустая, с растворенными, органично слитыми с ней «черными душами и низменными святошами».

Пустота извне естественно порождает пустоту внутри, опустошает душу.

А что еще может родиться от кромешной безбожной пустоты!

Ночь нарастает

Теперь, когда «ночное солнце» похоронено, стогны городов будет освещать живое светило, а лишь его отблеск — луна.

Опошленная ночь наполнится унынием.

Сможет ли городская луна уподобиться солнцу? Что можно разглядеть в ее свете в «дремучем городе»? Ведь никуда не ушли детские ассоциации, вызываемые словом «дремучий». Они лишь нарастают, захлестывая печалью и предчувствием беды:

Когда городская выходит на стогны луна,
И медленно ей озаряется город дремучий,
И ночь нарастает, унынья и меди полна,
И грубому времени воск уступает певучий,
И плачет кукушка на каменной башне своей,
И бледная жница, сходящая в мир бездыханный,
Тихонько шевелит огромные спицы теней
И желтой соломой бросает на пол деревянный…

(«Когда городская выходит на стогны луна…», 1920)

Вполне конкретная, зримая картина, нарисованная в первой строфе, рождает образ унылой ночи, почти бесконечной: город озаряется луной медленно, ночь нарастает, певучий воск (а у Мандельштама он символизирует прекрасные мгновения жизни, которые растягиваются в сознании) уступает грубому времени (здесь слиты два значения полисемантичного слова «время» — продолжительность, длительность чего-либо, измеряемая секундами, минутами, часами + период, эпоха), грубому времени, способному лишь давить, уничтожать духовную жизнь.

Вторая строфа делает образ ночи эпически безысходным, поскольку в четырех ее строчках содержатся колоссальные пласты подтекста: «И плачет кукушка на каменной башне своей…»

Слово «кукушка» ассоциативно прочно связано в нашем сознании со временем.

Часы с кукушкой.

Скупо отмерянное деревенской игрушкой, дешевыми ходиками, время.

Или вопрос звукам летнего леса: «Кукушка-кукушка, сколько лет мне жить осталось?»

И тут «плач кукушки» тесно связывается с предшествующим

«грубым временем», скупо отмеряющим дни и месяцы оставшейся жизни.

Однако есть и еще одна параллель, дошедшая из глубин русской истории. Это издалека доносится предутренний плач Ярославны:

> На Дунае Ярославнин голос слышится, кукушкою
> безвестною рано кукует:
>
> «Полечу, — говорит, — кукушкою по Дунаю,
> омочу бобровый рукав в Каяле-реке,
> утру князю кровавые его раны
> на могучем его теле».
> Ярославна рано плачет
> в Путивле на забрале, приговаривая…

Кто эта «бледная жница, сходящая в мир бездыханный», образ которой завершает стихотворение?

Это может быть Персефона, супруга Аида — владыки царства мертвых, которую он похитил в то время, когда она собирала на лугу цветы. В царстве мертвых у нее свой луг — асфоделевый луг (асфодель — лилия), где блуждают тени умерших.

Персефона — одна из любимых героинь лирики Мандельштама в этой строфе может предстать и в более широком образе — образе смерти, ибо как у нас изображают смерть? — ОНА (некое подобие женщины) с остро отточенной косой — «бледная жница» (в отличие от европейского образа, рисующегося, как человек с косой — ОН. Это, безусловно, связано с категорией рода существительного «смерть» в разных языках).

В лирике Мандельштама мы не раз видим отражение этого ассоциативного ряда: жница (Персефона?) — мир бездыханных (царство мертвых) — асфоделевый луг (асфодели) — смерть — похороны:

> Еще далеко асфоделей
> Прозрачно-серая весна.
> Пока еще на самом деле
> Шуршит песок, кипит волна.
> Но здесь душа моя вступает,
> Как Персефона, в легкий круг,
> И в царстве мертвых не бывает
> Прелестных, загорелых рук.
> Зачем же лодке доверяем
> Мы тяжесть урны гробовой

И праздник черных роз свершаем
Над аметистовой водой?
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон…

(«Меганом», 1917)

Стихотворение «Когда городская выходит на стогны луна…» тематически перекликается с предыдущим — «За то, что я руки твои не сумел удержать…» (1920). И там, в заключительной строфе, рождаются образы медленно тянущегося времени и серости:

Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол
На стогнах шершавых от долгого сна шевелится.

Это господство мертвенно-серого, почти неподвижного тоже весьма показательно для понимания душевного состояния поэта: «Параллельно измененному восприятию пространства время воспринимается депрессивными больными как заторможенное, замедленное. По мере углубления депрессии больные повторяют: „Как медленно тянется время“[52].

Ночь — тризна

Душная серая ночь — со всеми ее нынешними мандельштамовскими составляющими предстает в стихотворении «Концерт на вокзале» (1921).

Из мира, в котором «нельзя дышать, и твердь кишит червями», можно унестись лишь в «элизиум туманный» — в блаженный загробный мир. (Или в воспоминания детства — ушедшего навсегда, в воспоминания о «родной тени» — матери, водившей детей на концерты.)

Здесь же — ощущение страха и утраты оттого, что не успел в *иную* жизнь: «Я опоздал. Мне страшно. Это сон».

И снова дорога из ночи («ночного хора дикое начало») ведет в смерть:

ночь — элизиум туманный
ночь — мысли о тени
(«Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах»)
ночь — «тризна милой тени»
ночь — в последний раз звучащая музыка.

Ночь (советская) глуха и темна; ночного солнца давно нет, и «ни одна звезда не говорит».

Поэт снова в лесу — стеклянном лесу вокзала, где умирают розы «в гниющих парниках», где стеклянное небо оттолкнет, не отпустит душу ввысь.

«Железный мир» «весь в музыке и пене» не Афродиту рождает — «нищенски дрожит» на «тризне».

Ночь — страх — смятенье и слезы — родная тень — тризна.

Ночь и смерть еще вернее связываются поэтом в одну цепочку, практически без промежуточных звеньев.

Выброшенность в жизнь — нежизнь оказывается настолько мучительной, что ночь и смерть все крепче спаиваются воедино:

Умывался ночью на дворе.
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч, как соль на топоре,
Стынет бочка с полными краями.
На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова, —
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.
Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,

Чище смерть, соленее беда.
И земля правдивей и страшнее.

Как удивительно столкнулось действие в его процессе из начала стиха — «умывался ночью» и его результат: «чище смерть». Н. Я. Мандельштам считала это стихотворение переломным. Написанное осенью 1921 года после известия о гибели Н. С. Гумилева и смерти А. Блока, оно отражает «новое мироощущение возмужавшего человека, и в них названо то, что составляло содержание нового мироощущения: совесть, беда, холод, правдивая и страшная земля с ее суровостью, правда как основа жизни; самое чистое и прямое, что нам дано, — смерть и грубые звезды на небесной тверди…».

Стихотворение опубликовано поэтом первым в цикле со стихотворением «Когда Психея-жизнь спускается к теням». И два этих произведения дают уже известную нам парадигму, с которой отныне связана ночь у Мандельштама:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.
Кто держит зеркало, кто баночку духов
Душа ведь женщина, — ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.
И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы;
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Вот эта парадигма: прорыв из жизни — лес — тьма (слепоты) — тени (загробные) — смерть.

Прорыв из жизни кажется желанным, ибо ведет к нежности и прозрачности. Именно за твердью смерти возникает самое удивительное — постоянно, настойчиво говорит поэт о *прозрачности* — и визуальной, и звуковой, ожидающей душу-беженку, вырвавшуюся из не-жизни.

Горизонтали и вертикали

Жизнь человека — поиск, отягченный незнанием будущего.

Единственно, что знает каждый, — конечный исход этого поиска, называемый смертью. Если поиск ведется в кромешной тьме и человек лишен возможности отыскать на шкале жизни то место, где он находится, поневоле ориентиром становится крайняя точка.

Но значит ли это, что данную точку ищущий считает спасением?

И значит ли это, что следует отвергать поиск как таковой, значит ли это, что жизнь отвращает от себя уже самим обозначением конечного ориентира? Углубившись в раздумья на эту тему, начинаешь замечать, что ищущие тоже устроены по-разному: для кого-то поиск — движение по горизонтали:

назад — вперед

а для кого-то — это низвержение и вознесение: вверх — вниз.

Поэт Мандельштам, безусловно, относится к тем, кому дано в своем поиске подняться на необозримую высоту и низвергнуться глубоко вниз.

И заметим, что смерть для него — *низвержение*.

Психея-жизнь *спускается* в подземное царство, обиталище теней — внизу.

Но вот что проявляется в двадцатых годах: если раньше поэт говорил о *ночи* в отправной точке и выше, поскольку в той его ночи царило черно-желтое солнце, он наблюдал за ней как бы снизу вверх, то сейчас все чаще НОЧЬ отождествляется с тем, что внизу!

Постепенное уступание смерти?

Она берет тех, кто с нею внутренне смирился.

Мандельштам — пока нет.

Но слишком часты эти вылазки в мир теней, в котором он пока (как Персефона) проводит лишь часть отпущенного ему времени, но возвращается в него снова и снова «на крыльях срезанных», чтобы играть с прозрачными тенями, среди бесплотных мыслей, вернувшихся «в чертог теней» («Я слово позабыл, что я хотел сказать…»).

И все же несмирение со смертью, стремление ввысь отчетливо видно в желании поэта «разбудить ночь»:

Я хотел бы ни о чем
Еще раз поговорить,

Прошуршать спичкой, плечом
Растолкать ночь — разбудить.
Приподнять, как душный стог,
Воздух, что шапкой томит.
Перетряхнуть мешок,
В котором тмин зашит,
Чтобы розовой крови связь,
Этих сухоньких трав звон,
Уворованная нашлась
Через век, сеновал, сон.

(«Я не знаю, с каких пор…», 1922)

Растолкать душную ночь, сбросить давящую тяжесть — впрочем, нет, не сбросить, но хоть чуть-чуть ослабить — приподнять, восстановить кровную связь с небом, найти место обрыва этой связи.

Тут порыв (но не прорыв!) сквозь шапку воздуха.

Душа устремлена к небу.

Мечта о ночи-жизни выражается в желании «растолкать ночь». Спящая ночь — ночь-смерть.

Это стремление ввысь видим и в следующем стихотворении (опубликованном поэтом вместе со стихотворением «Я не знаю, с каких пор…»).

Я по лесенке приставной
Лез на всклоченный сеновал,
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.

Там, высоко-высоко, пространство, откуда выброшен в жизнь поэт.

В жизнь, пересекающую его связь с небом, звездами.

Распряженный огромный воз
Поперек вселенной торчит…

Именно этот воз, груженный кошмарами жизни, разрывает «розовой крови связь» поэта с высью, и дальше потрясающе емкая формула, определяющая причины разлада с тем, что *здесь:*

Не своей чешуей шуршим,

Против шерсти мира поем.
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.

Мир видится Мандельштаму зверем, ибо шерсть — волос животного (такое толкование приводит В. Даль как самое первое).

Гладить против шерсти — доставлять неудовольствие, раздражать, дразнить.

В этой метафоре явно обозначено противопоставление себя миру, не-кровность связи с этим миром-зверем.

«Мать гладит по шерсти, мачеха супротив» — такую поговорку находим у Даля.

В данном случае раздражающее, провоцирующее действие производит не мачеха, а пасынок.

Пасынок жизни, каковым поэт ощущает себя очень давно, ибо внутренняя не-родственность певца, дышащего «колтуном пространства», с вечной склокой древнего сеновала жизни, ощущающаяся под гнетом внешних обстоятельств все более, прослеживается с самого начала творчества О. Мандельштама.

Направление роста шерсти — вниз. Поэт поет «против шерсти». Не для того, чтобы просто раздразнить, взбудоражить — он устремлен ввысь, к звездам. Так устроена его лира. Мир не пускает, тянет назад, эти пространственные колебания (по вертикали) наполняют все стихотворение.

В следующей строфе — та же картина (с точки зрения этого «вниз — вверх»):

Из гнезда упавших щеглов
Косари приносят назад,
Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.

Падение из гнезда — сверху вниз.

В жизнь. Гнездо поэта — среди «трухи млечных звезд»? Кто эти «косари», возвращающие птенцов в родное гнездо, вверх?

Быть может, какая-то виденная сельская картинка складывается в трагический и одновременно спасительный образ смерти: какой косарь спасет щегла-поэта, упавшего со страшной высоты в горящие ряды жизни?

Какой косарь поможет вернуться в родной звукоряд, к звездам?

Человек с косой — символизирующий смерть в европейской

традиции.

Только этот косарь может сделать так, чтобы распростились «розовой крови связь // И травы сухорукий звон».

Стихотворение наполнено колебаниями — вверх-вниз. Это «вверх» поэта Мандельштама — начало и конец, причина и следствие: вверх, «против шерсти», потому что иначе не может. И когда зверь-мир не простит, стряхнет с себя в гибельный хаос мертвой травы, тогда остается еще один — последний — порыв вверх — в родное млечное гнездо, к звездам.

Помог бы только косарь!

Разбуженная тьма-ночь, набухая и звеня, зовет поэта к себе — домой, откуда когда-то, «как раковина без жемчужин», был он выброшен.

Следующее за этим стихотворение «Ветер нам утешенье принес…» (1922) углубляет основную тему двух предыдущих:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.
И военной грозой потемнел
Нижний слой помраченных небес,
Шестируких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес.
Есть в лазури слепой уголок,
И в блаженные полдни всегда,
Как сгустившейся ночи намек,
Роковая трепещет звезда.
И с трудом пробиваясь вперед
В чешуе искалеченных крыл,
Под высокую руку берет
Побежденную твердь Азраил.

Ветер приносит в качестве утешения — тьму.

Полуденные знойные лазурные небеса в слепом уголке таят намек сгустившейся ночи, делают видимой роковую трепещущую звезду.

Взгляд снизу вверх к спасительной звездной тьме (даже среди ясной лазури!), и снизу же (из царства мертвых?) пробивается вперед к небу Азраил (ангел смерти), стремительно, калеча крылья и побеждая небесную твердь.

НОЧЬ — ВЫСЬ — СМЕРТЬ — СПАСЕНИЕ (УТЕШЕНИЕ)

Вот итог этого поэтического цикла.

Попытка примирения

В стихотворении «Актер и рабочий» поэт попытается примирить день и ночь, соединить их, сняв исконное природное противоречие между светом и тьмой.

Простая тема — строительство сцены на площадке яхт-клуба, южное море, запах свежего дерева. Желание жить:

Здесь, на твердой площадке яхт-клуба,
Где высокая мачта и спасательный круг,
У Южного моря, под сенью Юга
Деревянный пахучий строился сруб!

Каждая из шести строф этого стихотворения интонационно восклицательная.

Каждая и кончается восклицательным знаком. А некоторые несут в себе два, три восклицания.

Энергичные мужские (ударные) рифмы (2-я и 4-я строчки), завершающие каждую строфу, особый ритм стиха указывают на внезапную мимолетную решимость принять все, как данность, таким, как есть, как случилось.

Мир, сотканный из противоречий, противопоставлений, перестает казаться враждебным.

Работу и игру, лиру и молот, художника и работника, плотника и поэта, актера и рабочего мечтает объединить Мандельштам правдой братской любви.

Сегодняшняя суровость должна обернуться «высокой нежностью грядущих веков».

Однако слишком большое количество антонимических пар (из шести строф стихотворения антонимов нет лишь в 1-й строфе) отражает скорее картину неслиянности, чем неразрывности:

Вторая строфа —

Это игра воздвигает здесь стены!
Разве работать не значит играть?
По свежим доскам широкой сцены
Какая радость впервые шагать!

Особенность антонимов состоит в том, что они, носители противоположных значений, объединяемы, отталкиваются от

общего смыслового стержня.

В данном случае глаголы «работать» и «играть», противопоставленные по смыслу, объединены общим творческим началом: труд, как и игра, может быть радостью; игра, как и труд, связана с совершенствованием и постижением чего-то нового. Работа, труд — проклятие первородного греха, вспомним пушкинское: «Не дай мне Бог сойти с ума. // Нет, легче посох и сума; // Нет, легче труд и глад…»; игра — развлечение, забава). Итак, во второй строфе противопоставлены глаголы, обозначающие процесс (созидательный, творческий).

Третья строфа —

Актер-корабельщик на палубе мира!
И дом актера стоит на волнах!
Никогда, никогда не боялась лира
Тяжелого молота в братских руках!

В этой строфе противопоставлены существительные-символы, причем символы вековые, привычные.

Лира — символ поэтического творчества, вдохновения;

молот (большой тяжелый молоток для ковки металлов, дробления камней) — символ пролетарского труда.

Что возникает между ними, на каком стержне они держатся?

Страх!

Между ними стоит страх.

Казалось бы, это заклинание — «никогда, никогда не боялась лира…» должно свидетельствовать об отсутствии страха, однако с точки зрения психологии это объясняется следующим образом: подсознание человека устроено так, что отвергает любое отрицание.

Если подсознанию дается установка, сформулированная с частицей «не» (как в данном случае), установка эта будет иметь обратное действие, так как частица «не», как и любое отрицание, подсознанием не воспринимается, оно выхватывает семантическое ядро высказывания, игнорируя отрицание.

Здесь же семантическое ядро выражено глаголом «боялась».

Лира русской поэзии скромна и благородна («На лире скромной, благородной…»). Ей ли не бояться «тяжелого молота».

К тому же «братские руки», занесшие этот молот, не успокаивают, а скорее усиливают тревогу за судьбу «лиры», напоминая о первородной братской паре — Каине и Авеле.

Четвертая строфа —

Что сказал художник, сказал и работник:
— Воистину, правда у нас одна!
Единым духом жив и плотник,
И поэт, вкусивший святого вина!

Две пары антонимов: художник — работник; поэт — плотник.

Обе пары выражены существительными, причем первая составлена словами, обозначающими, по сути, человеческое предназначение.

Единый стержень — одна правда, скрепляющая поэта и плотника, они живы «единым духом». Эта строфа носит характер библейского сказания. Лексические составляющие: «воистину», «вкусивший», «единым духом» — относятся к высокому стилю.

Плотник (аналогия с Иисусом Христом); поэт, причастный к святым тайнам («вкусивший святого вина»). Как же им не быть вместе?

Мечта о братском единстве не символов уже — лиры и молота, — но реально существующих персонажей своего «века-зверя».

Следующая строфа и скажет о своем времени:

Пятая строфа —

А вам спасибо! и дни, и ночи
Мы строили вместе, и наш дом готов!
Под маской суровости скрывает рабочий
Высокую нежность грядущих веков!

Дни и ночи (существительные, обозначающие отрезки времени суток) не противопоставлены, напротив: объединены совместным действием — «строили вместе».

Таким образом, «дни и ночи» употреблены в значении всегда, постоянно, непрерывно.

М. Л. Гаспаров замечает, что для Мандельштама «дружественное небо — это прежде всего не ночное небо, а дневное»[53].

В данном же случае дни и ночи объединены в настоящем, ибо процесс завершен: «наш дом готов».

Следующую антонимическую пару этой строфы трудно связать воедино: суровость — нежность. Напускная суровость («маска суровости») сегодня — ради «высокой нежности» грядущего.

Не это ли обещал доверчивой Ниловне Андрей Находка из

романа Горького «Мать»? Сейчас утопим мир в крови, до самого неба кровью обрызгаем, зато потом, в будущем (не мы, так дети наши) счастливы будем, как никогда прежде. Пусть сами не доживем, дети точно увидят. Возвращаясь к XIX веку: «Дело прочно, когда под ним струится кровь…» (Н. А. Некрасов).

Мандельштам заставляет себя надеяться на перерождение суровости в высокую нежность.

В 1924 году он — в числе тех писателей, кто подписался под письмом в ЦК ВКП(б): «Мы считаем, что пути современной русской литературы, — а стало быть, и наши, — связаны с путями Советской, послеоктябрьской России. Мы считаем, что литература должна быть отразителем той новой жизни, которая окружает нас, в которой мы живем и работаем, а с другой стороны — созданием индивидуального писательского лица, по-своему воспринимающего мир и по-своему его отражающего. Мы полагаем, что талант писателя и его соответствие эпохе — две основных ценности писателя: в таком понимании писательства с нами идет рука об руку целый ряд коммунистов-писателей и критиков. Мы приветствуем новых писателей — рабочих и крестьян, входящих сейчас в литературу. Мы ни в коей мере не противопоставляем себя им и не считаем их враждебными или чуждыми нам. Их труд и наш труд единый труд современной русской литературы, идущей одним путем и к одной цели.

Новые пути новой советской литературы — трудные пути, на которых неизбежны ошибки. Наши ошибки тяжелее всего нам самим…»[54]

Кто-то из подписавших это послание успешно вписался впоследствии в литературный процесс, например, В. Катаев, Ал. Толстой, М. Шагинян, О. Форш и другие.

Кому-то, в числе которых был и Осип Мандельштам, суждено было изгнание с литературной сцены и физическое уничтожение.

В 1930-е годы, когда надежды исчезнут, Мандельштам уже не заговорит о будущей высокой нежности, напишет о «гремучей доблести грядущих веков».

Шестая, последняя строфа должна закрепить, зацементировать, слить воедино все то, что в силу своей естественной противоположности несоединимо:

Веселые стружки пахнут морем,
Корабль оснащен — в добрый путь!
Плывите же вместе к грядущим зорям,
Актер и рабочий, вам нельзя отдохнуть!

Актер и рабочий в принципе могли бы и не противопоставляться друг другу. Человеческие профессии — надо ли противопоставлять?

Ведь, как пелось в песне тех лет: «Вышли мы все из народа, дети семьи трудовой. // Братский союз и свобода — вот наш девиз боевой…»

Но суровое настоящее время — разделяет, противопоставляет, поэтому поэт и вынужден побуждать: «плывите же вместе», в братском союзе.

Подытоживая, посмотрим, как изменяется основа, на которую нанизаны антонимы. Эта основа и составляет подтекст стихотворения.

1-я строфа — вдохновение действием;

2-я строфа — действие (работать — играть);

3-я строфа — от действия к символам (лира — молот);

4-я строфа — очеловечивание символов (художник — работник) и их одухотворение (поэт — плотник);

5-я строфа — время, объединенное трудом («и дни и ночи мы строили вместе»), однако в настоящем — суровость, «высокая нежность» существует лишь в потенции, как утопическая мечта о будущем;

6-я строфа — актер и рабочий должны плыть вместе, но (см. 5-ю строфу) время (настоящее и будущее) принадлежит рабочему. От него зависит, носить ли ему «маску суровости» или сменить ее на «высокую нежность» — казнить или миловать. Ему решать.

Велико стремление соединить несоединимое, но правда поэзии, как правда жизни, стоит на своем, и, как смысловое разрешение темы «Актера и рабочего», возникнет в 1935 году в воронежской ссылке строчка «Этой палубы гробовая доска» («Я живу на важных огородах»).

«Дни и ночи» объединить не удалось.

«Разве не то же самое разумел Шиллер, когда говорил о трагедии, что настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание? И разве поэт в басне не уничтожает художественной формой, построением своего материала того чувства, которое вызывает самим содержанием своей басни? Это многозначительное совпадение кажется нам полным психологического смысла…»[55].

Ночь «нашедшего подкову»

Вскоре будет написан «Век» (конец 1922 года), и зверем назовет Мандельштам не мир, «против шерсти» которого пел, а свое время, хищно выискивающее того, кому суждено будет склеить позвонки столетий «своею кровью».

Он говорит об инстинкте сохранения жизни:

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна…

но в каждой строчке можно найти осознание того, что возможностей для спасения у обреченного на заклание нет:

…Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

Это произведение чрезвычайно динамично, но движение в нем горизонтально, здесь нет низвержений и вознесений, как в предыдущих стихах, оно линеарно: позвонки столетий, которые необходимо склеить, хребет живой твари, волна, играющая позвоночником, узловатые колена дней, век, колышущий волну человеческой тоской и дышащая в траве гадюка.

Век с разбитым позвоночником глядит вспять. Но кто оттуда, из прошлого, поможет, если связь с будущим разорвана?

Возможно ли будущее без этой связи?

Не придется ли создавать «новую письменность», как древним, утратившим способ записывать слова после Критской и Микенской катастрофы? В 1915 году Мандельштам писал: «Время может идти обратно: весь ход новейшей истории, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии, свидетельствует об этом» («Скрябин и христианство»).

Но если во времени разрыв, — возможен ли — хотя бы обратный — ход, не ведет ли это к параличу, смерти культуры?

И вот теперь он возвращается к той же теме, но уже с новым знанием, с ощущением человека, ставшего свидетелем конца света и пережившего его.

Размышление о своем времени.

Но нет тут мачехи-ночи, вечной, роковой преследовательницы, нет звезды, нет рывка ввысь. Хотя какой рывок у жертвы, обреченной на заклание?

Не только у века перебит позвоночник…

В этот период Мандельштам размышляет о том, на чем будет построено общество будущего, о ценностях гуманизма: суждено ли им получить новую жизнь в социальной структуре будущего или они станут лишь ископаемыми, предметом узкого интереса археолога.

В статье «Гуманизм и современность» он пишет: «Все чувствуют монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры. Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень, и, отвыкшие от монументальных форм общественной жизни, <…> мы движемся в этой тени со страхом и недоумением, не зная, что это — крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить» («Гуманизм и современность»).

Однако, задавая вопрос о том, как «оградить человеческое жилье от грозных потрясений, где застраховать его стены от подземных толчков истории…», и отвечая на него: «Правовое творчество последних поколений оказалось бессильным оградить то, ради чего оно возникло, над чем оно билось и бесплодно мудрствовало», признавая, что «никакие законы о правах человека, никакие принципы собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья», Мандельштам полон оптимизма в отношении грядущего: «… внутреннее тело грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии, так же ясно для современного гуманиста, как жар накаленной печки сегодняшнего дня».

Совсем иначе будет звучать ответ на вопрос о судьбе гуманистических ценностей в одном из самых пессимистичных стихотворений Мандельштама «Нашедший подкову».

По содержанию оно является потрясающим противопоставлением оптимистическим выводам статьи.

В статье сказано: «Гуманистические ценности только ушли, спрятались, как золотая валюта, но, как золотой запас, они обеспечивают все идейное обращение современной Европы и подспудно управляют им тем более властно».

В «Нашедшем подкову» прошлое умерло, его не оживить, остались лишь разрозненные фрагменты, черепки.

Это стихотворение — о поражении.

Почему для монолога о гибели гуманистических ценностей Мандельштам ссылается на древнегреческого классика хоровой лирики Пиндара, и это единственный раз, когда Мандельштам упоминает его имя — в подзаголовке «Нашедшего подкову» стоит: «(Пиндарический отрывок)»?

Пиндара, родившегося приблизительно в 518 году до н. э. и

умершего в конце 40-х годов V века до н. э., современники называли величайшим из лириков.

Это был во всех отношениях успешный и удачливый поэт, почитаемый в Греции повсюду, в Дельфах он получил даже право участвовать в священных пиршествах.

До наших дней дошли четыре книги эпиникиев — триумфальных песен в честь победителей общегреческих состязаний: олимпийских игр в честь Зевса; пифийских игр (в Дельфах у подножия Парнаса, в честь Аполлона, первоначально пифийские игры были местом мусических состязаний, на них оспаривали первенство поэты и музыканты); немейские игры (в Немейской долине — мусические, гимнастические, конные); истмийские игры (около Коринфа, возле храма Посидона Истмийского).

Поэт должен был увековечить победителей в памяти людей и распространить весть об их доблести.

Дарование Пиндара было признано очень рано, и до самой смерти он был востребован как поэт в правящих семьях Греции.

Он был первым великим мастером оды и как ведущий поэт своего времени пожинал материальные плоды собственной «мудрости и справедливости» (Пиндар: «Доблесть растет как дерево, оживая в свежих капельках росы, возносясь к влажному эфиру с помощью мудрых и справедливых»).

Слава, почет, поклонение, достойное вознаграждение за поэтический труд — Пиндар может считаться антиподом Мандельштама. Древний создатель од стал воплощением мечты о взаимоотношении поэта и государства, взаимоотношениях уважительных и взаимовыгодных — благотворных для обеих сторон. «Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже пол. Надписи на государственных зданиях, гробницах, воротах страхуют государство от разрушения времени» («Слово и культура»).

Пиндар зависел от своих покровителей, но его поэзия обеспечила им место в истории.

Именно о такой роли поэта мечтал Мандельштам.

Мандельштам, как и Пиндар, жил в эпоху социальных перемен, крушений.

Древнегреческий лирик был свидетелем яростного противоборства как внутри полисов, так и между ними. Внутриполисные противоречия, основанные на стремлении родовой знати, считавшей себя прямыми потомками богов, сохранить за собой политические и социальные привилегии и противостоящего аристократии демоса, обладавшего к тому времени значительными материальными ресурсами, привели к

радикально новой форме правления демократии.

При жизни Мандельштама произошел Октябрьский переворот, когда власть перешла, лишь по словам захвативших ее временщиков, «в руки народа», переворот, ставший причиной гибели предшествующей цивилизации.

Через тысячелетия доносится голос поэта: «Коварный век висит над головами людей» (Пиндар. 8-я истмийская ода).

«Мне на плечи кидается век-волкодав», — оставляет свое свидетельство о XX веке второго тысячелетия Мандельштам.

Удивительное сходство ощущений при полном несходстве творческих судеб.

Пиндар приспособился к новому строю.

Его традиционные поучения для греков, жаждавших «не вопросов и сомнений, а положительного целостного мировоззрения, основанного на традиции»[56], ценящих более прошлое, чем будущее, старое — чем новое, имели большой смысл и ценность.

Можно сказать, Пиндару повезло: ему не пришлось идти на компромиссы со своими устоями, со своим даром. От природы осторожный и уравновешенный, ни в чем он не был ниспровергателем: «Слишком часто кара настигала богохульников» («Первая олимпийская песня»); «Молчание порою мудрейший выбор для человека» («Пятая немейская песня»).

У Пиндара «мифическое прошлое — незыблемая основа настоящего; настоящее тем прекраснее, чем больше „великих людей“ дано полису, и молиться надо о том, чтобы боги и в будущем посылали их побольше. А если вслед за величием идет зависть, то „лучше зависть, чем страдание“; кроме того, ее преодолевает справедливость и щедрость тех, кому боги дали величие. А бессмертную славу этому величию дает поэт»[57]. Золото, материальное вознаграждение — серьезный ориентир и солидный стимул поэта, для которого, «как звезда в ночи», сияет драгоценный металл:

> …Но золото,
> Как огонь, пылающий в ночи,
> Затмевает гордыню любых богатств.

(«Первая олимпийская песня».

Здесь и далее — перевод М. Гаспарова)

Свою Музу Пиндар называет жадной:

Жадная Муза не шла тогда внаем,
И не торговала медовая Терпсихора
Нежноголосыми песнями, клейменными серебром, —
Ныне же зовет она вслед
Слову аргосца на путях его правды:
«В деньгах, в деньгах — человек!..»

(«Вторая истмийская песня»)

Пиндар уверен, что он увековечивает в своем творчестве того, кто щедро оплачивает его вдохновение:

А мой удел
Конным напевом, эолийским ладом
Венчать героя.

(«Первая олимпийская песня»)

Его доля — «Обретаться рядом с победоносными. Первому во всем искусстве перед эллинами» («Первая олимпийская песня»).

Покровитель, прославленный поэтом в веках, остается должником поэта.

Вот они, идеальные отношения поэт — государство, провозглашенные в прозе Мандельштама.

Однако он, в отличие от Пиндара, не умел ни маневрировать, ни хитрить, ни нравиться власть предержащим. Возможно, Мандельштам и замыслил свой «пиндарический отрывок», чтобы поэтически осмыслить славное начало в истории лирики (Пиндар) и тяжкую ее кончину (его собственная судьба).

У Пиндара в одах — море, солнце, боги и сильные люди — победители, орлы, «взмывающие и за море», паруса и ветер, их натягивающий, быстрые кони, мчащиеся колесницы.

Я не ваятель, —
Не таковы творения мои,
Чтобы стыть им прикованным к подножиям.

(«Пятая немейская песня»)

Мандельштаму от всего этого великолепия достается лишь подкова, которой больше «не придется высекать искры из камня». И если в начальных строфах «Нашедшего подкову» мы можем обнаружить гармонию Пиндара, то с вопроса «С чего начать?»

разворачивается жуткая картина конца «хрупкого летоисчисления нашей эры».

Поэт расскажет о ночном воздухе, густом, как вода, и упругом, как целинный чернозем:

> Воздух бывает темным, как вода, и все живое в нем плавает как рыба,
> Плавниками расталкивая сферу,
> Плотную, упругую, чуть нагретую, —
> Хрусталь, в котором движутся колеса и шарахаются лошади,
> Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханный заново
> Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами.
> Воздух замешан так же густо, как земля, —
> Из него нельзя выйти, а в него трудно войти.

«Влажный чернозем Нееры» и «вилы, трезубцы, мотыги, плуги», распахивающие его еженощно.

Трактовать эти образы будем, опираясь на прозу Мандельштама.

В статье «Слово и культура» находим такие сравнения: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказывается сверху, но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен».

Итак, «чернозем Нееры» — время, распахиваемое «вилами, трезубцами, мотыгами, плугами» поэзии.

Каждую НОЧЬ поэт «вспахивает время», чтобы родился — не возродился, а именно родился — вчерашний день: «А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему, я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл», — пишет Мандельштам.

Мандельштамовская ночь-убийца, ночь-смерть может быть и временем поэзии, творчества, как у его предшественников.

Но слишком густо замешан этот ночной темный воздух.

Он, этот темный воздух, дает возможность только линейному движению — перемещению рыбы в плотной субстанции… Из него нельзя выйти — даже если мечтается освобождение от этой упругой тесноты: выход из воздушной оболочки смертельно опасен, «а в него трудно войти» — родиться в этот мир, быть низринутым на землю, «неудобную, как хребет осла». Движение вверх-вниз, восхождение и падение: первое — невозможно, второе

— трудно.

Невозможность движения по вертикали рождает ощущение боязни замкнутого пространства, желания вырваться любой ценой — или застыть, окаменеть в рывке, в последнем движении:

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла,
Конь лежит в пыли и храпит в мыле,
Но крутой поворот его шеи
Еще сохраняет воспоминание о беге
с разбросанными ногами.

В таком же последнем движении каменеют и человеческие губы, сохраняя «форму последнего сказанного слова».

Слова, лишенные возможности вольного движения, каменеют, уходят вглубь, не к ночи, не к звездам — в землю:

То, что я сейчас говорю, говорю не я,
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.

Не ночь-смерть страшна, а другая глухая сковывающая глубина — невозможность дать слову жизнь, превращение его в усохшее ископаемое — вот чем страшно поэту его время:

Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого.

Мучительное, безвыходное состояние непрекращающегося кошмара, переданное в «Нашедшем подкову», перекликается с описанием мук Тантала из первой олимпийской песни Пиндара:

Если олимпийцы чтили когда-нибудь смертного —
Это был Тантал;
Но не мог он переварить своего великого счастья —
За великую гордыню понес он от вышнего Отца
Величайшую казнь:
Исполинский камень, нависший над лбом.
Он рвется спастись,
Он забыл блаженный покой,
В безысходной жизни он окутан мучением,
Четвертым к трем, —
Потому что он похитил у вечноживущих
Для сверстных себе застольников
Нектар и амвросию,
В которых было бессмертье.
Не прав,
Кто надеется, человек, укрыться от ведома богов!

Мандельштам, как Тантал, переживает свою величайшую казнь: ночь — время творчества, но творчество невозможно.

Воздух, которым нельзя было не дышать, оказался непригодным для существования.

И от ведома «новых богов» укрыться некуда.

«Литература после Октября хотела притвориться, что ничего особенного не произошло и что это вообще ее не касается, но как-то вышло так, что Октябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее, — и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле». Так с победной желчностью резюмировал результаты удушения свободы Л. Троцкий[58].

Мандельштам, не сумевший приспособиться к Октябрю, оказался на периферии литературной жизни. И речь не только о том, что гениальный поэт, не имеющий признания, испытывает целый комплекс мучающих его болезненных ощущений.

К непризнанию, игнорированию примешивались убийственные оценки: «второсортный, бывший, исписавшийся, устаревший».

Вот одно яркое свидетельство обступившей поэта со всех сторон агрессивной пошлости: «вскоре рядом с Мандельштамами в том же коридоре освободилась большая комната в три или два окна. Они туда переехали, а их бывшую комнату передали поэту Рудерману. <…> Жена (Рудермана) возмущалась, почему им троим дали маленькую, а Мандельштамам большую комнату. „Рудерман, — кричала она в коридоре, — молодой поэт, активно работающий, а Мандельштам, — старик, уже не пишущий, а если и пишет иногда, все равно он — бывший поэт, устаревший“. Осипу Эмильевичу было тогда 40 лет»[59]. Подобные — изо дня в день, из года в год — унижения привели даже к тому, что самый близкий Мандельштаму человек, жена, сразу после гибели поэта отвергала определение «великий», относящийся к ее мужу: «… Посылка пришла обратно. Осип Эмильевич умер.

Мы сидели целый день вместе. Надя иногда вставала, садилась на постели, что-то говорила. Рассказывала о Фадееве. Он заплакал, узнав о смерти Мандельштама: «Великий поэт погиб». Надя горько усмехнулась: «Не сберегли, а теперь преувеличивают. Ося — не великий поэт»[60].

Время срезает меня, как монету,
И мне уж не хватает меня самого.

Стремление к движению

Воображение, вдохновение, освобождение — вот, по определению Федерико Гарсии Лорки, три основные этапа, уровня любого подлинного произведения искусства[61].

Воображение — первый уровень всякой поэзии, поэт находится всегда внутри своего воображения, ограниченный им.

Поэт слышит шум течения великих рек, его лоб овевает дыхание камышей, колышущихся «нигде».

Он хочет слышать диалог насекомых под невероятными растениями.

Он хочет уловить музыку струящихся в темном молчании по громадным стволам деревьев соков. Хочет понять азбуку Морзе, которую выстукивает сердце спящей девушки.

До тех пор пока поэт не претендует на освобождение от этого мира, он живет довольным в своей покрытой золотом бедности. Все риторические и поэтические школы вселенной, начиная с японских, имеют прекрасный гардероб, где находятся солнца, луны, ирисы, зеркала и меланхолические облака, которые может использовать любой ум в любых пространствах.

Но поэт, который хочет освободиться от власти воображения, не жить исключительно впечатлениями (образами) реальной действительности, перестает мечтать и перестает хотеть. Он уже не хочет, он любит. От «воображения», которое всего лишь движение души, он переходит к «вдохновению», то есть к состоянию души. Переходит от анализа к вере. И тут уже вещи существуют просто так, без объяснимых причин. Уже нет пределов, нет ограничений, есть восхитительная свобода.

Поэт Божьей милостью, Федерико Гарсия Лорка, размышляя о поэзии, открывает основы собственной жизни, он говорит о воздухе, который наполняет его легкие и без которого существование человека, рожденного Поэтом, немыслимо.

Так влюбленный говорит о любви.

Без усилий, из глубины.

И другой Поэт, получивший свой мощный дар от Всевышнего, Гаврила Романович Державин, соглашается с ним из далекой дали своего времени, которое, по Мандельштаму, еще и не наступило («…Вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла…», «Слово и культура»). Державин пишет: «Лирическая поэзия <… > — это отлив разгоряченного духа, отголосок растроганных чувств; упоение или излияние восторженного сердца. Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый

глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим воскликновением. Все его окружающее: солнце, луна, звезды, моря, горы, леса и реки напояли живым чувством и исторгали его гласы. Вот истинный и начальный источник оды; а потому она не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии. — Она не наука, но огнь, жар, чувство»[62].

Свобода поэтического вдохновения и заставляет поэта Мандельштама, вновь и вновь пытаться скреплять позвонки своего «жестокого и слабого века». Могучие истоки русской поэзии вновь дают силы для движения, прорыва ввысь.

Державин, Пушкин, Лермонтов — примеры, вдохновители, собратья побуждают Мандельштама к освобождению.

«Грифельная ода» воспринимается как продолжение «пиндарического отрывка».

Не по форме — по сути.

Это размышление о времени, о творчестве, о своем месте в русской поэзии.

Последние стихи Державина, начало оды, записанное поэтом за два дня до смерти на аспидной доске, — отправная точка мандельштамовского творческого порыва:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!

Какое противоречие с убежденностью Пиндара в нетленности своих творений! Хотя и тут сквозит вера в то, что «звуки лиры» переживут певца. Российский творец оды, «гнавшийся за Пиндаром», Державин, умел льстить, но не умел приспосабливаться. Пушкин называл его льстецом: «С Державиным умолкнул голос лести, а как он льстил»[63]. Державин, восхваляя в своих одах монархов, в отличие от Пиндара, значительно принижал роль поэта как гаранта будущей славы того, кому посвящена его хвалебная песнь.

По Державину, поэт лишь эхо славы государя:

…Забудется во мне последний род Багрима,

Мой вросший в землю дом никто не посетит;
Но лира коль моя в пыли где будет зрима
И древних струн ее где голос прозвенит,
Под именем твоим громка она пребудет;
Ты славою, — твоим я эхом буду жить.

(«Приношение Монархине»)

И тем не менее своей главной заслугой Державин провозгласил стремление к правде. Об этом свидетельствует и начертанная самому себе эпитафия:

Здесь лежит Державин,
который поддерживал правосудие;
но, подавленный неправдою,
пал, защищая законы.

Это же сказано и в последних строках его «Памятника»:

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В смиренной простоте беседовать о Боге
И истину царям с улыбкой говорить.

И если виртуозному умению Пиндара с его любящей деньги музой научиться не удастся никогда — не тот у Мандельштама темперамент, не та судьба, не та изначальная заданность, не то пространство и время, то Державин как образец для подражания гораздо более приемлем.

В ответ на насторожившие Екатерину стихи «Властителям и судиям» Державин, не оправдываясь, не пытаясь объяснить императрице, что это переложение 81 псалма Давида и тем самым спрятаться за псалмопевца, представляет ей «Анекдот»:

«Спросили некоего стихотворца, как он смеет и с каким намерением пишет в стихах своих толь разительные истины, которые вельможам и двору не могут быть приятны. Он ответствовал: Александр Великий, будучи болен, получил известие, что придворный доктор отравить его намерен. В то же время вступил к нему медик, принесший кубок, наполненный крепкого зелия. Придворные от ужаса побледнели, но великодушный монарх, презря низкие чувствования ласкателей, бросил проницательный свой взор на очи врача и, увидев в них

непорочность души его, без робости выпил питие, ему принесенное, и получил здравие. Так и мои стихи, промолвил пиит, ежели кому кажутся крепкими, как полынковое вино, то они, однако, так же здравы и спасительны… Истина одна только творит героев бессмертными, и зеркало красавице не может быть противно».

Истина, высказанная певцом, целебна. Однако она не нужна ни добрым царям, ни временщикам.

«Ты слишком ревностно служишь», — сказал Александр I Державину, отставляя его из министров юстиции.

Куда более близкий, но и куда более опасный образец для подражания.

Но, возможно, именно оттого и стал Державин источником вдохновения при создании «Грифельной оды», этого разговора «звезды с звездой» на «кремнистом пути из старой песни».

Однако, разумеется, дело не только в воззрениях Державина на пришедшую из далекой древности тему «поэт и государь».

Великий мастер русской оды, чья огромная внутренняя сила, чье мощное дарование, чье живое дыхание по-прежнему питает душу народа, Державин вдохновляет Мандельштама на создание своей оды — этого трагически прекрасного памятника усилиям поэта, творившего в хищном времени, сохранить свое поэтическое вдохновение.

Мандельштам явно вкладывает в понятие оды державинский смысл:

«…Ода есть самое выспреннее, пламенное творение. Она быстротою, блеском и силою своею, подобно молнии, объемля в единый миг вселенную, образует величие Творца. — Когда сверкает в небесах, тогда же низвергается и в преисподнюю; извивается, чтобы скорее цели своей достигнуть; скрывается, чтобы ярчее блистать; прерывается и умолкает, дабы вновь, внезапно и с вящим явившись устремлением, более звуком и светом своим удивить, ужаснуть, поразить земнородных. <…>

Высокость, или выспренность лирическая, есть не что иное, как полет пылкого, высокого воображения, которое возносит Поэта выше понятия обыкновенных людей, и заставляет их, сильными выражениями своими то живо чувствовать, чего они не знали и что им прежде на мысль не приходило» (Державин Г. Р. «Рассуждение о лирической поэзии»).

Лермонтов и Мандельштам — поэты, которым дано было видеть земной мир из звездных глубин, как и до них — Державину.

Всем им свойствен был взгляд на землю с высоты, сквозь голубое сиянье земли.

Лермонтовское «Выхожу один я на дорогу» вдохновляет поэта иного жестокого века, дарит ему новый импульс. Восстановив связь двух столетий, подхватив «старую песню», Мандельштам вновь обретает силу устремления к вышине, преодолевая придавленность, распластанность, так страшно описанную в «Нашедшем подкову»:

Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык,
Кремень с водой, с подковой перстень.
На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок —
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.

Так звучит первая строфа «Грифельной оды», дающая явственное представление о той внутренней органической связи, которая существует между Мандельштамом и его предшественниками в русской поэзии: «Звезда с звездой» — державинская, лермонтовская, тютчевская тема; «Кремнистый путь из старой песни» — прямое обращение к лермонтовскому «Выхожу один я на дорогу»; перстень, состыкованный с подковой, напоминает о знаменитом пушкинском перстне и перстне Веневитинова: «Ты был отрыт в могиле пыльной, // Любви глашатай вековой, // И снова пыли ты могильной // Завещан будешь, перстень мой» («К моему перстню»).

В отличие от парализующей, удушающей статики «Нашедшего подкову» «Грифельная ода» полна движения и стремления к движению как по горизонтали, так и по вертикали.

В стихотворении неоднократно упоминается ночь, но в ином, чем прежде, контексте.

Начало второй строфы обозначает направленность вверх, но направленность не динамическую, а статическую:

Мы стоя спим в густой ночи
Под теплой шапкою овечьей.
Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.

Спящие стоя, накрытые шапкой — как в ночном кошмаре, когда ни пошевелиться, ни крикнуть не можешь. И мечта — о звездах, о выси… Но — «здесь пишет страх»…

И вновь обратимся к Державину, к его стихам на смерть Мещерского:

> …Зияет время славу стерть:
> Как в море льются быстры воды,
> Так в вечность льются дни и годы;
> Глотает царства алчна Смерть.
> Скользим мы бездны на краю,
> В которую стремглав свалимся;
> Приемлем с жизнью смерть свою;
> На то, чтоб умереть, родимся;
> Без жалости все Смерть разит:
> И звезды ею сокрушатся,
> И солнцы ею потушатся,
> И всем мирам она грозит.
> Смерть, трепет естества и страх!
> Мы — гордость, с бедностью совместно:
> Сегодня Бог, а завтра прах;
> Сегодня льстит надежда лестна,
> А завтра — где ты, человек?
> Едва часы протечь успели,
> Хаоса в бездну улетели,
> И весь, как сон, прошел твой век…

Сравним: у Мандельштама «обратно в крепь родник журчит» — у Державина «Как в море льются быстры воды, // Так в вечность льются дни и годы»; у Державина: «Скользим мы бездны на краю, // В которую стремглав свалимся», у Мандельштама — «Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг».

И наконец, державинское «И весь, как сон, прошел твой век…». Жизнь — сон. Не отсюда ли — «Мы стоя спим в густой ночи»? Жизнь — сон утекает, как вода, в вечность, «обратно в крепь». Так мы возвращаемся к мотивам «Нашедшего подкову»: «воздух замешен так же густо, как земля. // Из него нельзя выйти, в него трудно войти».

Жизнь — сон; ночь — тьма, густая, безвылазная.

«Стоя» — означает вертикальное положение. Подобие

устремленности ввысь.

А может быть, и ошибочна эта аналогия. Может быть, уместнее сравнение со спящими стоя домашними животными, ручными и неопасными?

Ночь настолько густа, что не упасть в ней, не распластаться, не спрятаться.

Ночь слишком густа, чтобы «растолкать», разбудить ее.

И на движение, пение «против шерсти», кажется, уже не осталось сил. «На краю бездны» не только человек, на краю бездны само слово, ибо «здесь пишет страх». Речь уходит в глубину, чтобы превратиться в «зерна окаменелой пшеницы»…

В третьей строфе вновь проявляется настойчивое желание высоты — не звездной, но горной. Трудной, как восхождение — гряда за грядой:

Крутые козьи города;
Кремней могучее слоенье:
И все-таки еще гряда —
Овечьи церкви и селенья!
……

В четвертой строфе ночь принимает уже совсем иной образ:

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором.
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.

С иконоборческой доски Стереть дневные впечатленья И, как птенца, стряхнуть с руки Уже прозрачные виденья!

На смену умершему дню приходит ночь-коршунница.

У Даля говорится о коршуне: «Коршун — хищная птица <…>; он тяжел на лету и охотнее всего хватает цыплят по дворам».

Намеренно сказано или случайно, по поэтическому наитию, совпало, но только образ хищной ночи, хватающий по дворам беззащитных своих жертв, перестанет вскоре быть образом поэтическим, приобретя черты привычной чудовищной реальности.

Но при этом хищная ночь остается и временем творчества.

Именно она несет поэту «горящий мел», именно она стирает пестрые дневные впечатления и помогает воплотить в слова «уже прозрачные виденья».

И, поднятый ночью на «изумленную крутизну» своего

вдохновения, поэт ломает ночь, ставшую «горящим мелом», орудием записи. Удивительная метонимия: ночь — мел, ночь — средство для записи стихов.

В «Грифельной оде» нет гордого осознания поэтом своей исторической роли.

Подорвана уверенность в себе, вера в то, что можно вольно произнести: «И долго буду тем любезен я народу…»

Он только спрашивает: «Кто я?»

И ответ: «Я не тот, что нужен времени — не каменщик, не кровельщик, не корабельщик». Не рабочий.

Если в «Актере и рабочем» звучит вера и надежда на объединение, здесь — покаянное: «Двурушник я, с двойной душой». Двурушник, по Ожегову, тот, кто под личиной преданности кому-или чему-либо действует в пользу враждебной стороны.

Что же это за враждебная сторона, в пользу которой действует двурушник «с двойной душой» Мандельштам? Он отвечает на этот вопрос в следующей строке: «Я ночи друг, я дня застрельщик». Какая из сторон — день или ночь — враждебна каменщику, кровельщику, корабельщику?

Очевидно, главный враг каменщика, кровельщика, корабельщика — старый мир («Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног»).

У Мандельштама в «Грифельной оде» старый мир — это пестрый день, выметенный с позором, подобно мертвому шершню. Именно пестрый, многокрасочный, разнообразный.

На смену старому миру грядет новый — поэт готов быть другом и ему — творчество поистине «могучий стык» между старым и новым.

Таким образом, «двурушничество» поэта не только в выборе между днем и ночью, но и в выборе между днями — прошлым и грядущим. Он и лексику подбирает, согласно требованиям нового дня: слово «двурушник», ставшее широко употребительным в эпоху сумеречного состояния человечества с его маниакальным поиском врагов, отсутствует в словаре Даля.

А слово «застрельщик» у Даля — «солдат в передовом рассыпном строю, начинающий перестрелку с неприятелем».

У Ожегова «застрельщик» — тот, кому принадлежит почин в каком-нибудь деле. Итак, поэт готов быть первым в борьбе за новый день.

Теперь о двурушничестве в отношении ночи.

Какие значения предположительно могут быть совмещены в этом слове?

Ночь — тьма (тогда — враг: «Да здравствует солнце! Да скроется тьма!»);

ночь — время, когда орудуют хищники (но они — представители нового, их положено чтить);

ночь — время творчества.

«Густая ночь», «ночь-коршунница» — как приспособиться, стать другом такой ночи? И кто поверит «двурушнику», не умеющему ни льстить, ни лгать?

Седьмая строфа — единственная, где поэт прямо говорит о себе в своем времени, используя расхожую лексику для определения себя самого, она одна во всей оде — обездвижена. Так, возвращаясь к мысли о собственном месте в поэзии, поэт невольно раскрывает свое ощущение — «ощущение тяжести», окаменелости, как об этом сказано в «Нашедшем подкову».

Поэту ведомо его предназначенье: «Мы только с голоса поймем, // Что там царапалось, боролось». Именно это знание и дает еще силы идти по своему кремнистому пути. Заключительная строфа полна позитивной энергии:

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света;
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни,
Как в язву, заключая в стык —
Кремень с водой, с подковой перстень.

«Грифельная ода» содержит в себе стремление человека к вольному движению, перемещению в пространстве и времени, и за этим стремлением — жажда свободного творчества.

«Грифельную оду» относят «к числу наиболее крупных по объему и наиболее темных произведений Мандельштама». «Восемь восьмистиший, и нет ни одного, которое бы не озадачивало читателя — алогизмом, невнятицей, несочетаемостью слов и строк»[64].

А между тем «неудобозримость» поэтической нити Державин считал одной из отличительных черт оды: «Беспорядок лирический значит то, что восторженный разум не успевает чрезмерно быстротекущих мыслей расположить логически. Потому ода плана не терпит. — Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, — или беспорядок правильный. Между периодов, или строф, находится тайная связь, как между видимых, прерывистых

колен Перуна неудобозримая нить горючей материи. Лирик в пространном кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячи мест, от которых, чрез которые и при которых достичь ему предмета, им преследуемого…»[65] Хорошо сказал по подобному поводу Федерико Гарсия Лорка, рассуждениями которого о вдохновении и освобождении поэта началась эта глава: «Пусть никто не скажет — „это темно“, поэзия — сама ясность. <…>.

Есть только одно, что поэзия не приемлет никоим образом, — равнодушие. Равнодушие — престол Сатаны; но именно оно разговаривает на улицах в гротескных нарядах самодовольства и культуры»[66].

«Врагиня»

«Я ночи друг…» Но не получится, не выйдет стать другом ночи — не дружбы ищет Федра у Ипполита, не материнской любовью одарит его мачеха.

Образ несчастной преступницы Федры вытесняется в поэзии Мандельштама образом советской ночи.

Однако лишается ли ночь в его лирике вселенской эпической наполненности, становясь «временем суток», окрашенным траурной чернотой?

«Врагиня — ночь» — образ, родственный мачехе Федре, встает перед нами в стихотворении 1923 года «А небо будущим беременно»:

Опять войны разноголосица
На древних плоскогорьях мира,
И лопастью пропеллер лоснится,
Как кость точеная тапира,
Крыла и смерти уравнение
С алгебраических пирушек
Слетев, он помнит измерение
Других эбеновых игрушек,
Врагиню-ночь, рассадник вражеский
Существ коротких ластоногих
И молодую силу тяжести:
Так начиналась власть немногих…

Тематически это произведение сопоставимо со «Зверинцем» (1916):

Отверженное слово «мир»
В начале оскорбленной эры;
Светильник в глубине пещеры
И воздух горных стран — эфир;
Эфир, которым не сумели,
Не захотели мы дышать.
Козлиным голосом опять
Поют косматые свирели…

Но 1916-й и 1923 годы разделяет пропасть. В 1916 году еще жива надежда прогнать «в ночь глухую» «всполошенное зверье».

«Мы для войны построим клеть», — надеется поэт.

Еще раньше, в 1915 году он пишет: «Я в этой жизни жажду только мира…»

И вырвется горький вздох: «Когда бы грек увидел наши игры…» («Я не увижу знаменитой „Федры“, 1915).

Вздох этот — первый диалог с Пиндаром, как ответ на вопрос прославленного певца греческих игр: «Сердце мое, // Ты хочешь воспеть наши игры?» из «Первой олимпийской песни».

Тогда, в «Зверинце» возникнут образы-символы воюющих держав: германский орел, британский лев, галльский петух, российский «ласковый медведь». Легко узнаваемые грозные, но не страшные звери, которых, кажется, легко запереть в зверинце и «успокоиться надолго».

В 1923 году он пишет иначе. Жестче и безысходней, в 1916 году у ночи устоявшийся, привычный эпитет «глухая».

Сейчас ночь — врагиня.

Слово из страшной сказки, в которой нет ничего из когда-то существовавшей реальности.

Действительность видится поэту неприемлемой, и это отражается в мельчайших деталях, например в одной строчке использованы два слова с корнем «враг/враж»: «Врагиню-ночь, рассадник вражеский…»

Глухая ночь, вобравшая в себя зверье прошлого, рождает теперь не похожих ни на что прежнее чудовищ, «существ коротких ластоногих». Старый, человеческий мир сгинул, началась «власть немногих».

«Итак, готовьтесь жить во времени, где нет ни волка, ни тапира», — предупреждает поэт. Он сам разрушает недавно им же провозглашенное в «Актере и рабочем» братство лиры и молота, нет больше никаких иллюзий. Молот — орудие победителей. Молот — орудие казни:

А то сегодня победители
Кладбища лета обходили,
Ломали крылья стрекозиные
И молоточками казнили.

Никакие прежние образы зверей-хищников не сопоставимы с образами тех, кого называют людьми:

И тем печальнее, тем горше нам,
Что люди-птицы хуже зверя,
И что стервятникам и коршунам

Мы поневоле больше верим.

Поэт описывает роковые изменения, произошедшие с человеком его времени.

Его ощущения созвучны тому, что замечал Н. А. Бердяев в тот же период: «Изначально я воспринял моральное уродство большевиков. Для меня их образ был неприемлем и эстетически, и этически. <…> Повторяю, что перевоплощение людей — одно из самых тяжелых впечатлений моей жизни. <…> Это очень остро ставит проблему личности. Личность есть неизменное в изменениях. В стихии большевистской революции меня более всего поразило появление новых лиц с не бывшим раньше выражением. И появились совершенно новые лица, раньше не встречавшиеся в русском народе, появился новый антропологический тип, в котором уже не было доброты, расплывчатости, некоторой неопределенности очертаний прежних русских лиц. Это были лица гладко выбритые, жесткие по своему выражению, наступательные и активные. Ни малейшего сходства с лицами старой русской интеллигенции, готовившей революцию. Новый антропологический тип вышел из войны, которая и дала большевистские кадры. Это тип столь же милитаризированный, как и фашистский. <…> С людьми и народами происходят удивительные метаморфозы. Для меня это был новый и мучительный опыт. Впоследствии такие же метаморфозы произошли в Германии <…> Я вспоминаю о годах жизни в советской России как о времени большой духовной напряженности. Была большая острота в восприятии жизни. В коммунистической атмосфере было что-то жуткое, я бы даже сказал, потустороннее. Катастрофа русской революции переживалась мистически. [67].

У Бердяева «новый антропологический тип» — у Мандельштама победившие для власти немногих существа, которым

…хотя бы честь млекопитающих,
Хотя бы совесть ластоногих.

И нет уже «умудренного человека» из полного надежды финала «Зверинца», есть лишь обращение к небу, вечное обращение к высокому небу нашей литературы:

А ты, глубокое и сытое,
Забременевшее лазурью,

Как чешуя многоочитое,
И альфа, и омега бури, —
Тебе, чужое и безбровое,
Из поколенья в поколение,
Всегда высокое и новое
Передается удивление.

Слово «ночь» в контексте этого стихотворения совмещает в себе несколько значений.

Это и тьма хаоса (в философско-религиозном смысле),

и время свершения темных дел, и время тяжких событий, это и страх,

и ночь, порождающая смерть, и исключительно мандельштамовский оттенок: ночь — враждебная женщина, с которой связан кровными узами, ночь — мачеха.

Список стихотворения «А небо будущим беременно», сделанный Н. Я. Мандельштам, очевидно, не случайно подклеен к вырезке из «1 января 1924 года», которое также ознаменовано специфическим отношением к ночи:

Какая боль искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с известью в крови, для племени чужого
Ночные травы собирать.

«Ночные травы» — плоды творчества, поэтического вдохновения. Образ ночи здесь состоит из следующих слагаемых:

НОЧЬ — боль — болезнь — умирание, окаменение («известь в крови») — отчуждение от своего времени — творчество не для сейчас, а для потом.

То, что создается теперь ночью, рождается для чужого племени, для тех, кто (может быть!) «найдет подкову», откопает окаменевшее зерно, сможет прочесть по форме застывших губ последнее сказанное слово. Им достанутся собранные ночные травы поэзии Мандельштама.

Пустота «советской ночи» ведет поэта к творческому кризису, который наступит в 1925 году.

Это время кризиса многих больших поэтов ощущалось людьми чуткими как особенное, как время омертвения, остановки: «Нигде ничего не “вертится”», все стоит; мертвое качание, что-то зловещее в мертвой тишине времени; все чего-то

ждут и что-то непременно должно случиться и вот не случается… неужели это может тянуться десятилетие? — от этого вопроса становится страшно, и люди отчаиваются и, отчаиваясь, развращаются. Большей развращенности и большего отчаяния, вероятно, не было во всей русской истории. Была аракчеевщина, были николаевщина и Александр III, но это были деспотии, давившие стопудовыми гирями «отсталой идеи», а сейчас не деспотия и даже не самодурство, а гниение какого-то налета, легшего на молодую и живую кожу; этот налет обязательно сгниет и погибнет и поэтому все, что сейчас — совершенно бесплодно, в гораздо большей степени бесплодно, чем аракчеевщина и Александр III.

Не страдаем, как страдали, например в 1918–1922 годах (страдания тех лет были, несомненно, плодоносными), а задыхаемся, вянем и сохнем, разлагаемся и корчимся в смертельных корчах и в смертельной опасности, но почему-то все знаем, что не к смерти и что смерти не будет»[68].

Эта запись в дневнике Н. Н. Пунина, датированная 1925 годом, — емкое отражение состояния, охватившего творчески мыслящих людей того времени.

Одна только существенная ошибка — прогноз на будущее: «Смерти не будет». Отчаяние будет охватывать, обступать Мандельштама со всех сторон.

За пять лет не будет написано ни одного стихотворения.

«Врагиня-ночь» лишит воздуха ночь-Музу, заставит ее окаменеть.

Бессонница

Блок отозвался о выступлении Мандельштама в Петроградском клубе поэтов в 1919 году: «Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в области искусства только»[69].

Исключительно мандельштамовское своеобразие, подмеченное Блоком, заключается во второй части высказывания. Стихи из снов рождались у многих поэтов, вспомним многочисленные лермонтовские «Ночи» с описанием увиденных во сне кошмаров, но сны, «лежащие в области искусства только», — это проявление творческой индивидуальности Мандельштама в определенный период жизни.

И не только сны, но и многочисленные ночи без сна открывали путь вдохновению, давали возможность свободно общаться со своими соплеменниками — Гомером, Пиндаром, Еврипидом, Расином, Державиным…

Русская литература знает большое количество великолепных «стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». Именно бессонная ночь подсказывает вечные вопросы о «жизни мышьей беготне», о безвозвратно ушедшем времени, о смысле жизни и невнятном зове ночи-смерти:

…Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня…
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу…

(А. С. Пушкин. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы)

Ощущения человека наедине с мирозданием во время бессонной ночи многократно описываются Тютчевым: сиротство, покинутость, неумолимый ход времени («Бессонница», 1829), плачущее в пустоте и темноте ночи сердце-подкидыш («Бессонница», 1873).

И вот совершенно иная наполненность, иное мироощущение, иные личностные составляющие:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладою когда-то поднялся.
Как журавлиный клин в чужие рубежи —
На головах царей божественная пена —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?
И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

(«Бессонница. Гомер. Тугие паруса…», 1915)

Назывные предложения первой строки обнаруживают мандельштамовского ночного собеседника. Песнь вторая «Илиады» выбрана не столько и не только из-за перечня кораблей ахеян. Песнь эта начинается сном, причем представленным в нескольких видах: ночное забытье, бог по имени сон и ночное видение:

Все и бессмертные боги, и коннодоспешные мужи,
Спали всю ночь; но Кронниона сладостный сон не покоил…

(«Илиада», Песнь вторая, 1.

Здесь и далее перевод Н. Гнедича)

Мучимый бессонницей Зевс решает послать Агамемнону обманчивый сон, сулящий завоевание Трои. Он призывает бога Сна:

«Мчися, обманчивый Сон, к кораблям быстролетным ахеян;
Вниди под сень и явись Агамемнону, сыну Атрея…»

Покорный Зевсу Сон выполняет его волю. Агамемнон, увидев обольстительное видение, блаженствует:

Други! объятому сном, в тишине амброзической ночи,
Дивный явился мне Сон…

Подобно богу древних, не спит поэт, волнующийся думами о том, чем полнится и движется мир.

Но он пока только на пути к собственной жизни, большая часть его души пребывает в лоне иного существования, он пока еще «буква», он пока еще «книга» — «… И много прежде, чем я смог родиться, // Я буквой был… <…>, я книгой был…».

Отсюда такое органическое слияние с гомеровским миром, отсюда и ощущение своего внутреннего «Я» столь близкое ощущениям ахейских царей: их самостоятельность по отношению к ахейскому войску. Для каждого царя нет ничего дороже его героической чести. «Для гомеровских героев не существует судьбы как непознанной и поэтому враждебной им силы, и само греческое слово „мойра“ обозначает не „судьбу“ или „рок“ как нечто предопределенное чужой волей, а „долю“, выпадающему каждому живущему на земле. В пределах этой доли смерть человека столь же естественна и неизбежна, как и его рождение. Главное же, что осознание быстротечности земного бытия по сравнению с вечным бессмертием богов не обрекает гомеровских героев на пассивное бездействие в ожидании неотвратимой кончины. Наоборот, пока они живы, они с величайшей щедростью дают простор своим богатырским силам, стараясь оставить о себе непреходящую славу. Они страстно стремятся в бой, в полную силу души любят и ненавидят, негодуют и сострадают»[70].

Эта сила и есть важнейший жизненный элемент, питающий поэта XX века. Все образы стихотворения навеяны «Илиадой»: «журавлиный поезд», «журавлиный клин» перекликается с гомеровским:

…Трои сыны устремляются, с говором, с криком, как птицы:
Крик таков журавлей раздается под небом высоким…

(Песнь третья, 2)

И витийствующее черное море — тот самый «черный Понт» из середины списка боевых кораблей, перекликающийся, правда, и с лермонтовским «А море Черное шумит не умолкая» («Памяти А. И. Одоевского»).

Как и Гомер, Мандельштам не погружается здесь во внутреннее состояние человека.

Если у Гомера боги могли подарить герою отвагу, боевой дух, полезную мысль, любовь, желание, то у Мандельштама все перечисленное идет от книги, от произведений искусства.

«…Что над Элладою когда-то поднялся…» — это «когда-то» для Мандельштама — «сейчас».

Это его явь.

Тысячелетия мировой культуры — его время.

Связь между ними еще не распалась.

Времена греческих трагедий, величия духа, времена, когда с людьми действовали и боги — на равных, — не прошлое для поэта.

Недаром вторая строфа написана в настоящем времени: «Куда плывете вы?»

Отношение к гомеровским героям для «человека-книги» столь же книжное, сколько и личное.

Перечисление: Гомер, корабли «ахейских мужей», море — завершается обобщением: любовь. Все движется ею. Все цельно, все объединено — и семантически, и синтаксически, и по звучанию («и мо — ре, и Го — мер») — получается: и то, и другое — море.

И только в финале, после вопроса: «Кого же слушать мне?» поэт остается наедине со стихией жизни: ночное черное море пророчески грохочет у его изголовья. Гомер замолкает.

1930-е годы — время, когда сбываются самые страшные предчувствия, творчество Мандельштама накрепко связывается с его биографией. Пустота «советской ночи» наполняется отвратительным содержимым, нежитью. Бессонница обретает иные образы, отнимающие сон напрочь.

Не говори никому,
Все, что ты видел, забудь —
Птицу, старуху, тюрьму
Или еще что-нибудь…
Или охватит тебя,
Только уста разомкнешь.
При наступлении дня
Мелкая хвойная дрожь…

(«Не говори никому…», октябрь 1930)

В первой строфе нет и намека на сон, ночь. Если судить по ней, речь идет о впечатлениях реальности, наполняющих душу поэта ужасом.

Он приказывает себе забыть пережитое, воспоминания о котором наполняют его бессонную ночь.

Возможно, это воспоминания времен гражданской войны, описанные в «Шуме времени»: «В одной из мазанок у старушки я снял комнату в цену куриного яйца. Как и все карантинные хозяйки, старушка жила в предсмертной, праздничной чистоте. Домишко свой она не просто прибрала, а обрядила. В сенях стоял крошечный рукомойник, но до того скупой, что не было ни малейшей возможности выдоить его до конца. Пахло хлебом, керосиновым перегаром матовой детской лампы и чистым старческим дыханием. Крупно тикали часы. Крупной солью сыпались на двор зимние звезды. И я был рад, что в комнате надышано, что кто-то возится за стенкой, приготовляя обед из картошки, луковицы и горсточки риса. Старушка жильца держала как птицу, считая, что ему нужно переменить воду, почистить клетку, насыпать зерна. В то время лучше было быть птицей, чем человеком, и соблазн стать старухиной птицей был велик» («Старухина птица»).

Однако воспоминания о том, как был когда-то птицей у старухи, — давние, добрые.

Им ли вызывать дрожь?

Есть более близкие впечатления: вызовы на допросы в начале 1930 года, на которых, помимо всего прочего, задавали вопросы про тот самый период, что описан в «Старухиной птице».

Эти допросы — предвестие грядущей тюрьмы — и были источником кошмаров бессонных ночей.

Перечисленные образы — «птица, старуха, тюрьма» связываются с целым рядом ассоциаций.

У Еврипида в «Ипполите» Тесей обращается к «птицам в небесах» («Ипполит», 1058), ибо по полету птиц специальные гадатели определяли будущее и угодность богам того или иного решения смертных.

Приам в «Илиаде» молит Зевса послать в качестве знака птицу перед тем, как идти к мирмидонянам в стан за телом сына:

> Зевс, наш отец…
> <…>
> Птицу пошли, быстролетного вестника, мощью своею
> Первую в птицах, любимую более всех и тобою…

Кроме того, птицы — одни из ведущих образов-символов поэзии Мандельштама. Вот перечисление птиц, встречающихся в его поэтических произведениях: ласточка, ворон, голубь, соловей, петух, чайка, иволга, орел, журавль, куры, кукушка, павлин,

лебедь, щегол, воробей, пеночка, стервятник, коршун, утка, гусь, жаворонок, горлинка, попугай, павлин, грач, скворец, сова, страус, ворона, стриж, дятел, сокол, снегирь. Каждая из перечисленных птиц — носитель своего характера, олицетворение душевного движения поэта. Само слово «птицы», регулярно повторяющееся в поэзии Мандельштама, в разные периоды творчества имеет различную эмоциональную окраску.

В десятые годы образ птицы связан в основном со звуком: «И тишину переплывает // Полночных птиц незвучный хор» (1910); «И призрачна моя свобода, // Как птиц полночных голоса» (1910); «Что мне делать с птицей раненой? // Твердь умолкла, умерла…» (1911); «Божье имя, как большая птица, // Вылетело из моей груди…» (1912); «Так птицы на своей латыни // молились Богу в старину» (1914); «…и слово замирает на устах, // и кажется: испуганная птица // метнулась в вечереющих кустах» (1908); «Под грозовыми облаками // Несется клекот хищных птиц…» (1909); «И только голос, голос-птица // Летит на пиршественный сон…» (1918). Птицы-вестники, птицы разноголосые, птицы-слова — это то, что осталось в том, ушедшем навсегда мире.

В двадцатые годы появляется фантастический образ «людей-птиц», зрительно сопоставимый с образами Босха и Гойи. Образы этих птиц не сопрягаются с пением, звучанием: «И тем печальнее, тем горше нам, // что люди-птицы хуже зверя, // И что стервятникам и коршунам // Мы поневоле больше верим».

В тридцатые «крики пташьи» не умолкнут, но наряду с этим встречаем и мрачноватые портреты «египтологов и нумизматов» — «Эти птицы, сумрачно-хохлатые, с жестким мясом и широкою грудиной» (1931).

Какую же птицу хочет забыть поэт бессонной ночью, какое впечатление, какой зловещий дух?..

Поэзия на то и поэзия, чтобы каждый сам для себя нашел ответ на этот вопрос.

А что, если птица — он сам? И хочется забыть что-то о себе самом, мучительное, болезненное?

И образ хозяйки-старухи, кормившей его, как птицу, ассоциируется с чем-то загадочно-зловещим, бывшим уже в нашей литературе.

Как, например, стихотворение М. Цветаевой 1911 года:

Слово странное — старуха!
Смысл неясен, звук угрюм,
Как для розового уха
Темной раковины шум.
В нем непонятое всеми,

Как мгновения экран.
В этом слове дышит время;
В раковине — океан.

«Как в тюрьме держат», — пишет Мандельштам жене о допросах начала 1930-го.

Тема тюрьмы, составившая у Лермонтова целый цикл («Узник», «Сосед», «Пленный рыцарь» и др.), обозначена у Мандельштама лишь намеком, единственным словом и следующим за ним неопределенным местоимением «что-нибудь», не называющим, но обозначающим что-то, еще более жуткое для поэта, чем тюрьма, для которого и названия нет.

Или есть, но нельзя произнести.

Через дрожь воспоминаний поэт прорывается к прошлому, но не к всечеловеческому, а к осколкам собственного детства тянется он за спасением. И вновь следует перечисление:

Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал
Или чернику в лесу,
Что никогда не сбирал.

Оса, пенал, черника. Крохотные детали, осколки того, что никогда не вернется, не станет единым целым.

Поиск внутреннего спасения, очищения от виденного порождает спасительное стремление вновь обрести звуки и краски жизни:

И почему-то мне начало утро армянское сниться,
Думал — возьму посмотрю, как живет в Эривани синица…

Но никуда не деться от этого «что-нибудь», настигающего повсюду своим страшным и пошлым содержимым: «Долго ль еще нам ходить по гроба, // Как по грибы деревенская девка!» («Дикая кошка — армянская речь…»).

«Страшен чиновник», отвратительна метаморфоза людей в «людье». И не отстраниться от этого никак, поэтому не «они» — людье, а «мы». В чиновничьем восприятии и в собственном.

И ночь и звезды — кровные составляющие мандельштамовского поэтического мира — становятся частью канцелярского реестра:

На полицейской бумаге верже —
Ночь наглоталась колючих ершей —
Звезды поют — канцелярские птички
Пишут и пишут свои рапортички.
Сколько бы им ни хотелось мигать,
Могут они заявленье подать —
И на мерцанье, писанье и тленье
Возобновляют всегда разрешенье.

(«На полицейской бумаге верже…», 1930)

Эти стихи, как и «Нашедший подкову», — об удушении поэтического вдохновения.

«Вдохновение — сверхъестественное ли оно событие, изменяющее обычный ход природы? — Нимало. Оно необходимое последствие прямого действия неизвестного начала на силы нравственной природы, посредством которого эти силы получают несравненно большее развитие, нежели каким пользуются в обыкновенном положении»[71]. В данном случае на силы природы действует вполне известное начало — страшного чиновничьего аппарата из новой эпохи.

Ни Федра, ни особый способ жизни, дарящий творческий полет, ни смерть, ни даже «бархат всемирной пустоты», ночь теперь — канцелярская принадлежность.

В этой ли ночи молиться за «блаженное бессмысленное слово». В двадцатые годы поэт пишет: «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи». Свечи-души погасли, и ночь окончательно перестала быть союзницей.

Ночь давно утратила органически присущую ей тишину:

Каким железным, скобяным товаром
Ночь зимняя гремит по улицам Москвы.

(«1 января 1924 года»)

В тридцатые годы тишина, покой навсегда будут отняты у ночи, поставлены вне закона:

После полуночи сердце ворует
Прямо из рук запрещенную тишь,
Тихо живет, хорошо озорует —
Любишь — не любишь — ни с чем не сравнишь…

Любишь — не любишь, поймешь — не поймаешь.
Так почему ж как подкидыш дрожишь?
После полуночи сердце пирует,
Взяв на прикус серебристую мышь.

(«После полуночи сердце ворует…», март 1931)

Итак, ночь, лишенная сна, вдохновения, теперь лишается последнего — покоя. Покой может быть лишь уворован, любовь — уворована. «Тишь» признана непозволительной роскошью.

«Целые миры рушатся, и возникают еще неведомые миры. Жизнь людей и народов выброшена во вне, и эта выброшенность во вне определяется прежде всего страшной трудностью и стесненностью жизни. И опять с необыкновенной остротой стоит передо мной вопрос, подлинно ли реален, первичен ли этот падший мир, в котором вечно торжествует зло и посылаются людям непомерные страдания? <… > Наш мир, которым для слишком многих исчерпывается реальность, мне представляется производным. Он далек от Бога. Бог в центре. Все далекое от Бога провинциально. Жизнь делается плоской и маленькой, если нет Бога и высшего мира. В таком мире, лишенном измерения глубины, нет и настоящей трагедии, и это, вероятно, и пленяет многих. Величавость и торжественность греческой трагедии определялась тем, что люди поставлены перед роком, то есть тайной, и что с людьми действуют и боги…»[72] В маленьком, уплощенном мире бессонница лишается своего высокого смысла.

Человек и мироздание — смешная тема.

Как там у Хармса? *«Писатель:* Я писатель!.. *Рабочий:* «А по-моему, ты не писатель, а говно».

Так рабочий сказал — припечатал.

Писатель после такого рабочего приговора падает без чувств, его уносят.

Из такой гнусной реальности и возникает мандельштамовское:

…Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.
Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне соленой пеной
По губам!

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет —
Нищета…

(«Я скажу тебе с последней прямотой…», март 1931)

Что в прошлом?

Мир, движимый любовью, красота, «ахейские мужи», «божественная пена» на их головах, Прекрасная Елена, в прошлом — свобода мысли, способной выбрать в собеседники Гомера.

Что осталось?

Рабство.

Наплевательское отношение раба к происходящему и происходившему — «все равно», если от тебя ничего не зависит.

И подбор лексики — пошлой, просторечной: «срамота», «сбондили», «кукиш». Оскорбительные противопоставления, взятые из вульгарной лакейской шутки-ответа на вопрос: «А мне?» — «А тебе— по губе!»

Срамота, пустота, нищета.

Это дары века-волкодава.

Все, что он может дать взамен высокой поэтической бессонницы.

Петербург

Мало какой город образно связан с ночью так, как Петербург. Белые ночи, изматывающе долгие зимние ночи, вода и небо, типично петербургская ирреальность, сумрачность широко отражены в русской поэзии и прозе.

И почти всегда образ Петербурга сопрягается с образом смерти.

Основатель города, «Великий Петр был первый большевик», — по чрезвычайно точному определению М. Волошина.

В самом основании Петербурга заложено неразрешимое противоречие. Эстетически кажущийся совершенным, город построен на костях его строителей, согнанных по велению великого реформатора.

Он, основатель города, одновременно и разрушитель устоев, поднявший «Россию на дыбы». Ему принадлежит указ о нарушении тайны исповеди: «Если кто при исповеди объявит духовному отцу своему некое несделанное, но еще к делу намеренное от него воровство, наипаче же измену, или бунт на государя, или на государство, или злое умышление на честь и здравие государево <…>, то должен духовник <… > донести вскоре о нем» (Указ от 17 мая 1722 года).

Беря на себя больше, чем может позволить простой смертный, нарушая законы такого масштаба, извращая идею исповеди в собственных (читай: государственных) интересах, Петр совершал противоестественное деяние, сказавшееся на национальном характере всего народа.

Покаяния, как это обычно бывает в русской истории, не последовало.

«За тебя накажет Бог Россию» — так писал в 1904 году о Петре Д. Мережковский. Похоже, что слова эти были пророческими.

«Петр перенес столицу в Петербург. С этого момента начинает свое скольжение роковое крыло смерти, нависшее над родом Романовых. В Петербурге свершается казнь над Алексеем. Здесь же умирают почти все дети Петра и Екатерины, в том числе и наследник Петр Петрович — в возрасте четырех лет. <…> Гибель династии началась именно в Петербурге. <…>

Жизнь города началась как бы в полном соответствии с евангельскими предначертаниями — смерть попрала смерть, но жизнь, родившаяся здесь, не могла стать жизнь вечною. <…>

Город никогда не был под властью завоевателя. Этим можно

и нужно гордиться. Сегодня на месте Петербурга в лучшем случае стоял бы совершенно другой город. Восстановить, «отстроить» Петербург было бы невозможно. К счастью, до этого не дошло, но случилось другое. Сам символ ленинградской блокады — это символ беспредельного нашествия смерти, постепенно, шаг за шагом забирающей в свои объятия остатки жизненности. Жизнь в конечном итоге победила, но цена этой победы была поистине ценой смерти. В блокадном ужасе произошло удивительно точное воспроизводство образа смертной жизни, так характерного для исторической и культурной судьбы Петербурга»[73].

Вечное противостояние литературы о Петербурге — человек и город.

Город-туман.

Город-сон.

Он навевает мысли о смерти в самом, казалось бы, разгаре жизни:

В пожатье рук мучительный обряд,
На улицах ночные поцелуи,
Когда речные тяжелеют струи,
И фонари как факелы горят.
Мы смерти ждем, как сказочного волка…

(«От легкой жизни мы сошли с ума…», 1913)

Очевидно, это свойство поэта — слышать голос судьбы, времени. Возможно, предвестия были слишком явны:

Уж занавес дрожит перед началом драмы…
Уж кто-то в темноте — всезрящий, как сова,
Чертит круги и строит пентаграммы,
И шепчет вещие заклятья и слова.

(М. Волошин. Предвестия. 9 января 1905)

И эти волошинские стихи — о Петербурге, о возмездии, идущем на «призрак-город».

Петербург и смерть — навязчивая тема Мандельштама: «В Петрополе прозрачном мы умрем», — строка-утверждение, повторенная дважды, в каждой из двух строф стихотворения (1916); «Декабрь торжественный сияет над Невой // Двенадцать месяцев поют о смертном часе…» (1916); «На страшной высоте блуждающий огонь, // Но разве так звезда мерцает? //

Прозрачная звезда, блуждающий огонь, // Твой брат, Петрополь, умирает…» (1918); «В Петербурге мы сойдемся снова, // Словно солнце мы похоронили в нем…» (1920).

И наконец, в тридцатые годы в петербургской теме Мандельштама ночь выходит из своих границ, поглощая своим мраком все течение жизни. Стихотворение, названное «Ленинград», по имени существующего населенного пункта, обращено к Петербургу, городу прошлого, живущему в памяти:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.
Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей!
Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.
Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.
Петербург! у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.
Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

(«Ленинград», декабрь 1930)

Снова, как в стихотворении «Эта ночь непоправима», возникает образ черно-желтого дня, вернее, теперь уже «денька». Уменьшительный суффикс указывает и на краткость светлого времени суток в зимнем Петербурге, и — шире — на незначительность «дней» (жизни), не дни — деньки; не ночи — ночки, как прочитаем о воронежских ночах…

И вот теперь, после многократно сопряженных между собой тем Петербурга и смерти, теперь, когда смерть приблизилась вплотную, поэт заклинает: «Я еще не хочу умирать…» Но чем заклинает, чем убеждает он? Адресами, по которым найдет «мертвецов голоса».

Спасая жизнь, он цепляется за смерть, которая, быть может, милосерднее того, что властвует сейчас в городе.

И снова чернота ночи, сомкнувшаяся со «зловещим дегтем» дня, ночи ожидания «гостей дорогих», тех самых, в чьей власти вырвать навсегда из жизни. Неотвратимая ночь и единственный в мировой поэзии образ — «кандалы дверных цепочек».

Образ, рожденный явью Ленинграда.

«Ночь — время суток» и в этом стихотворении, как и в стихотворении 1916 года, расширяется до понятия «ночь — время смерти». Вновь, как это уже было раньше, ночь вбирает в себя день, приравнивая все к небытию. Как и прежде возникают ряды:

ДЕНЬ	НОЧЬ
Зловещий, Желто-черный — деготь и желток (ср. желтое солнце/ черное солнце) «Не хочу умирать» «Мертвецов голоса»	«Черная лестница» «Удар в висок» «Вырванный с мясом» «Ожидание дорогих гостей» — Чужой злой силы «Кандалы»
СМЕРТЬ	

Как видим, тема ночи-смерти, с одной стороны, осмыслена в том же ключе, что и пятнадцать лет назад.

При этом образ смерти отчетливо конкретизируется.

Это теперь не некий неизбежный, но абстрактный предел жизни, здесь описывается ситуация, неоднократно преподнесенная реальностью и внутренне воспринятая. Отсюда доступность метафор, связанных с насильственной смертью: «удар в висок», «вырванный с мясом звонок», «кандалы цепочек дверных».

Такое же разрастание ночи, охватывание ею всего времени суток, всего течения жизни видим в неотделимом от «Ленинграда» трехстишии:

> Помоги, Господь, эту ночь прожить:
> Я за жизнь боюсь — за твою рабу —
> В Петербурге жить — словно спать в гробу.
>
> *(«Помоги, Господь, эту ночь прожить…», январь 1931).*

НОЧЬ — ПРОЖИТЬ — ЖИЗНЬ — СТРАХ — ЖИТЬ — СПАТЬ — В ГРОБУ

Гробовой сон при жизни мог бы ассоциироваться с лермонтовским:

…Я б хотел забыться и заснуть!
Но не тем холодным сном могилы…
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь,
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

Желание уснуть (навеки) — но не умереть; ощущать всегда — «всю ночь, весь день» любовь и жизнь природы.

Ту же тему находим и в тютчевском «Весеннем успокоении»: не умереть — уснуть, слиться с природой:

О, не кладите меня
В землю сырую —
Скройте, заройте меня
В траву густую!
Пускай дыханье ветерка
Шевелит травою,
Свирель поет издалека,
Светло и тихо облака
Плывут надо мною!..

(1832)

И в «Из Микель Анджело»:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, этот век преступный и постыдный.
Не жить, не чувствовать — удел завидный…
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

Однако в случае Мандельштама угроза смерти так явственно ощущается, что поэт просто молит о жизни, оставив традиционные поэтические вздохи о смерти-сне как о завидном уделе.

Молитва Мандельштама о сохранении жизни заканчивается сравнением существования в Петербурге с гробовым сном. Нет темы жизни вечной, лишь всепоглощающий страх и желание «прожить» (не жить, а «прожить»), пройти сквозь тьму ночи.

Между «Ленинградом» и «Помоги, Господь, эту ночь прожить…» написано еще одно стихотворение, внутренне согласующееся с лермонтовскими строчками «и не жаль мне прошлого ничуть»: «С миром державным я был лишь ребячески связан», но Мандельштаму — напротив — прошлого жаль, прошлое — это то, что связывает поэта с понятием «жизнь». Может быть, поэтому «до сих пор этот город довлеет // Мыслям и чувствам моим по старинному праву». Подлинная жизнь — это то, что было, это детство, воспоминания о котором спасают, прячут в себя. Воспоминания о безопасности. Как в стихотворении «Не говори никому…» сознание цеплялось за «осу, детский чернильный пенал», так и сейчас на вопрос о том, почему «этот город довлеет», — ответ: «Не потому ль, что я видел на детской картинке…»

Отказ от прошлого, долженствование забыть, чтобы легче было выжить, знаменуется последними строчками:

Леди Годива, прощай… Я не помню, Годива…

В последний раз образ петербургской ночи появится в июне 1935 года, в воронежской ссылке:

…День стоял о пяти головах, и, чумея от пляса,
Ехала конная, пешая, шла черноверхая масса:
Расширеньем аорты могущества в белых ночах — нет, в ножах —
Глаз превращался в хвойное мясо.

(«День стоял о пяти головах…»)

«Белые ночи» — петербургские, полные смертного ужаса проступают в памяти поэта, наблюдающего за «ростом на дрожжах» советского военного «племени», «хвойного мяса» в военной форме, «грамотеющего в шинелях с наганами».

Петербургская ночь — ночь-смерть настолько явственна, что, отказываясь от слова «ночь», поэт заменяет его на «нож».

Так, символикой смерти замыкается тема петербургской ночи у Мандельштама.

Уйти в ночь

Вот настроение 1931 года, высказанное в дневнике Максимилиана Волошина: «Вчера за работой вспомнил уговоры Маруси: „Давай повесимся“ и невольно почувствовал всю правоту этого стремления. Претит только обстановка — декорум самоубийства. Смерть, исчезновение — не страшны. Но как это будет принято оставшимися и друзьями — эта мысль очень неприятна. Неприятны и прецеденты (Маяковский, Есенин). Лучше „расстреляться“ по примеру Гумилева. Это так просто: написать несколько стихотворений о текущем. О России по существу. И довольно. Они быстро распространятся в рукописях. Все-таки это лучше, чем банальное „последнее письмо“ с обращением к правительству и друзьям. И писать обо мне при этих условиях не будут. Разве через 25 лет? И дает возможность высказаться в первый и последний раз. А может… имея в запасе такой исход, я найду достаточно убедительные доводы, чтобы меня отпустили в Париж. Только чтобы из этого не делать „шантаж“.

Пока ничего и никому об этом не говорить. Но стихи начать писать»[74].

Желание ухода от «текущего» — в смерть ли, в «Париж» ли — лишь бы прекратить существование «здесь и сейчас» овладевало в то время многими.

В семье Мандельштама, как и в семье Волошина, инициатором ухода была жена (интересно попутно отметить, что обе они надолго пережили своих мужей): «Я нередко — в разные невыносимые периоды нашей жизни — предлагала О. М. вместе покончить с собой. У О. М. мои слова всегда вызывали резкий отпор. Основной его довод: “Откуда ты знаешь, что будет потом… Жизнь — это дар, от которого никто не смеет отказываться”.

<…> По дороге в Чердынь он боялся расстрела. И тут я ему сказала: “Ну и хорошо, что расстреляют — избавят от самоубийства”. А он, уже больной, в бреду, одержимый одной властной идеей, вдруг рассмеялся: “А ты опять за свое”» (Надежда Мандельштам. «Вторая книга»).

Нет, Мандельштам со смертью не заигрывал. Он любил жизнь и хотел жить. Предчувствия, ощущение надвигающейся беды, страх, ужас, отвращение — все это были составляющие воздуха, которым приходилось дышать поэту в последние годы жизни. И все-таки:

Колют ресницы. В груди прикипела слеза.

Чую без страха, что будет и будет гроза.
Кто-то чудной меня что-то торопит забыть.
Душно, и все-таки до смерти хочется жить.

(«Колют ресницы. В груди прикипела слеза…», март 1931)

Нельзя было не думать об уходе, о каком-то спасении. Куда уехать, где укрыться, кто поможет?

Он будет мечтать о покровителях, составлять прошения и жалобы, но Мандельштам-поэт сам назовет и место спасения, и имя спасительницы:

…Мне на плечи кидается век-волкодав.
Но не волк я по крови своей,
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей, —
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.
Уведи меня в ночь, где течет Енисей,
И сосна до звезды достает…

(«За гремучую доблесть грядущих веков…», март 1931)

Подспудные ощущения от этого фрагмента: «запихай меня лучше, как шапку…» — подавленность воли, не владение ситуацией, ощущение себя объектом чьего-то действия («запихай меня»), сравнение с неодушевленным предметом, второстепенным по значимости предметом одежды, как принятие собственной второстепенности;

«жаркой шубы сибирских степей…» — надежда спрятаться, быть окруженным со всех сторон, как «шапка в рукаве» спасительным, дружественным пространством;

«чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, // Ни кровавых костей в колесе…» — причина стремления скрыться: все реалии существования — от мелкой подлости, предательства, низости, грязи до картины массовых убийств, повсеместно присутствующей смерти.

Есть свидетельства, что в годы массовых репрессий на Лубянке по ночам работала камнедробилка, перемалывающая

горы тел.

Поэту удалось сказать об этом пятью словами.

Что в основе этих слов — знание фактов или внутреннее видение?

Важнее всего то, что это было названо, обозначено.

Свидетельство оставлено:

«чтоб сияли всю ночь голубые песцы // Мне в своей первобытной красе» — нереальная картина чистоты и красоты где-то существующего мира, связанная с образом непрерывно длящейся ночи; ночь — тьма, которая может укрыть, ночь — вместилище сияния, ночь — первобытная субстанция, хаос, из которой должен родиться другой космос, взамен погибшего в катаклизме;

«уведи меня в ночь, где течет Енисей, и сосна до звезды достает»… — Сибирь, Енисей — географические названия, конкретизирующие место желанного бегства (сравним: волошинский Париж).

Более реалистичный образ Сибири того времени как места ссылки, каторги, гибели вытесняется идеализированным образом: огромное пространство, спасительная тьма, звезда как собеседница. Название знаменитой реки заставляет думать, что речь ни в коем случае не идет о смерти как способе «ухода», напротив — лишь о желанной перемене места жизни.

Здесь и сейчас жить невозможно — надо укрыться в другом месте, и оно существует.

Но последняя строка стихотворения «и меня только равный убьет» упрямо говорит о насильственной смерти, убийстве, которому суждено произойти в будущем.

В связи с этим интересно рассмотреть, как использует поэт времена глаголов и глагольные наклонения, несущие огромную смысловую нагрузку в этом произведении.

1-я строфа — только один глагол — «лишился» — повествует о том, что уже произошло: «лишился и чаши на пире отцов, // И веселья, и чести своей…»;

2-я строфа — в первой строчке употреблен глагол «кидается» — настоящее время, изъявительное наклонение, несовершенный вид, подразумевающий неоднократность действия и его незавершенность, возможность повторения этого же действия еще и еще; в третьей строчке глагол «запихай» — в повелительном наклонение, содержащий просьбу или приказ осуществить действие с результатом (глагол совершенного вида);

3-я строфа — «чтоб не видеть», «чтоб сияли» — условное наклонение глаголов несовершенного вида, обозначающее не реально происходящее или совершаемое действие, а лишь

возможное при определенных условиях;

4-я строфа — содержит самое большое число глаголов, насыщенная побуждением к действию, делаемым действием и завершаемая мыслью о будущем — финальном — действии: «уведи» — повелительное наклонение (просьба или приказ); далее глаголы в настоящем времени «течет» и «достает», дающие представления о действиях или процессах, происходящих в вымышленной, мнимой реальности, и наконец: «убьет» — глагол совершенного вида, следовательно, речь идет о действии, которое будет закончено и будет результативным, глагол в будущем времени и изъявительном наклонении, то есть речь идет о действии, которое должно произойти в реальности.

Поэт, ведомый Роком, как в древнегреческой трагедии, говорит о своей судьбе так, как будто где-то уже прочитал повесть собственной жизни.

И все же: кто этот «равный», кому суждено убить поэта?

Потому что не волк я по крови своей,
И меня только равный убьет.

«Не волк» — следовательно, не «веку-волкодаву» и нападать на него. А даже и напав (по ошибке) — отпустить. Выбросившая поэта в жизнь ночь («Раковина», 1911) и заберет его из ставшей невыносимой жизни.

Ночь здесь — и тьма, и спасительница, несмотря на конкретизирующее «Енисей», — вселенная, которая — одна только — и может укрыть свое дитя — поэта от смертных мук на земле. Та самая ночь, то самое небо, которое поэт — от рождения и до конца — по праву считает своим:

Вот оно, мое небо ночное,
Пред которым как мальчик стою, —
Холодеет спина, очи ноют,
Стенобитную твердь я ловлю.

(«Тайная вечеря», 1937, Воронеж)

О том, что в думах поэта о настоящем и будущем весной 1931 года непременно, как обязательная составляющая, присутствует ночь, свидетельствует следующее стихотворение:

Ночь на дворе. Барская лжа!

После меня — хоть потоп.
Что же потом? — храп горожан
И толкотня в гардероб.
Бал-маскарад. Век-волкодав.
Так затверди ж назубок:
С шапкой в руках, шапку в рукав —
И да хранит тебя Бог!

(«Ночь на дворе…», март 1931)

Начальное слово этого стихотворения, ночь совмещает в себе несколько значений: тьма, «советская пустота», смерть, страх.

В целом же настроение, содержащееся в этих двух строфах, можно передать одним словом: «Пора!»

Любящий жизнь поэт готовит себя к неизбежному.

Анна Ахматова приводит в «Листках из дневника» слова Мандельштама: «Я к смерти готов».

Он все уже знает о себе:
Я, кажется, в грядущее вхожу
И, кажется, его я не увижу…

(«Сегодня можно снять декалькомани…», 1932)

Ночь и звезды

«Душа является и становится тем, что она созерцает» — эти слова древнегреческого философа Плотина — великое утешение всем, кто устремлял свой взгляд к звездам.

Такая тяга дается не каждому. Это, очевидно, свойство души, которое она получает еще до рождения в этот мир.

В поэзии Лермонтова с самой ранней поры ощущается тоска по звездам и отождествление своей судьбы с судьбой одинокой звезды, вот чему завидует юный поэт:

Чисто вечернее небо,
Ясны далекие звезды,
Ясны, как счастье ребенка;
О! для чего мне нельзя и подумать:
Звезды, вы ясны, как счастье мое!
Чем ты несчастлив? —
Скажут мне люди.
Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! — а я человек!..
Люди друг к другу
Зависть питают;
Я же, напротив,
Только завидую звездам прекрасным,
Только их место занять бы хотел.

(«Небо и звезды»)

Свое одиночество он приравнивает к звездному одиночеству во вселенной. Свою ненужность в этом мире сравнивает со звездной:

Как в ночь звезды падучей пламень,
Не нужен в мире я.

Долгое созерцание звездного неба научит его слышать разговор звезд, вступать с ними в беседу («И звезда с звездою говорит»; «И звезды слушают меня…»).

У Тютчева тема «ночь и звезды» получает своеобразное развитие. Очень часто ночь у него не прячет, не скрывает тайны

души, а, напротив, предательски выставляет их напоказ беззащитного человека перед глазами вечности или же бездну мироздания — человеку.

Так, в стихотворении «День и ночь» день является покровом, ночь — обнажением страшных тайн вселенной:

На мир таинственный духов
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.
День — сей блистательный покров —
День — земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человека и богов!
Но меркнет день — настала ночь;
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатного покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь…
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!

Именно ночью так ощущается сиротство человека:

И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной…

(«Святая ночь на небосклон взошла…»)

Боясь этой «темной пропасти», «пылающей бездны», душа поэта не перестает устремляться к звездам, мечтать о них:

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, —
Но днем, когда, сокрытые, как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

(«Душа хотела б быть звездой…»)

Опасность, исходящую от ночи, ее предательство по отношению к звездам остро чувствовал и Мандельштам.

Но помимо этого он ощущал и угрозу со стороны звезд, и свое родство с ними: с одной стороны, уколы звезд, с другой — пространство и звезды необходимы певцу для пения «полной грудью»;

с одной стороны — звезды «жестокие», с другой — поэту не хватает воздуха, если он перестает слышать разговор звезд;

звезды колючие, роковые, вершительницы судеб и сущностей человеческих («Брошены звездные гири // на задрожавшие чаши…»), но звезды при этом одиноки и беззащитны.

Большинство случаев употребления слова «звезда» в лирике Мандельштама представлено в справочном материале в конце книги.

В «Стихах о неизвестном солдате» поэт напрямую обращается к ночи. До этого он позволил себе такое прямое обращение лишь однажды, в 1911 году («Раковина»). Это изначальное ощущение ненужности мирозданию, выброшенности из него, отождествляется тогда с образом раковины, выброшенной из океана, «мировой пучины».

Ночь не укрывает, выбрасывает, оставляет в одиночестве.

И вот, в 1937 году, через двадцать шесть лет, вновь обращение.

Сравним:

Быть может, я тебе не нужен. Ночь… (1911)	Чуешь, мачеха звезд- ного табора – Ночь… (1937)

Вновь ритмическая организация строфы приводит к тому, что основное логическое ударение приходится на слово «ночь», вновь обращение к ночи заключается в вопросительный контекст.

Круг замкнулся, начало сомкнулось с концом, и поэт поставлен перед необходимостью ответить наконец на поставленный им же самим вопрос о смысле жизни и неизбежности ужасов войны, о человеческом мироустройстве и равнодушии вселенной, о бремени существования, которое человек несет до конца, об ужасе и роке, нависшем над ним.

И здесь звезды воспринимаются поэтом как увеличенное во

сто крат отражение кошмаров земной жизни, словно бы они, созвездия, питаются и жиреют от страданий «миллионов убитых задешево»:

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами —
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры —
Золотые созвездий жиры.

Вторая редакция «Стихов о неизвестном солдате» содержала посвящение Ломоносову, с которым напрямую связаны темы «человек и мироздание», «человек и Бог». «Вечернее размышление о Божием величестве», псалмы, «Утреннее размышление о Божием величестве», «Ода, выбранная из Иова» — вот, скорее всего, истоки, питавшие творческое вдохновение Мандельштама, если говорить о его внутреннем диалоге с Ломоносовым. У Ломоносова человек — «прах», «песчинка» перед лицом гармонии Вселенной, созданной Творцом: «Он все на пользу нашу строит». Если кто и нарушает законы, то это сам человек.

Война в «Неизвестном солдате» — это кара, испытание жизнью каждой такой «песчинки», основа любого человеческого существования, обреченного на противостояние «небу крупных оптовых смертей».

Каждый живущий — участник боевых действий, каждый — «неизвестный солдат», чья гибель и забвение в веках предопределены. Последние стихи Державина говорят о том же.

Те фрагменты Вселенной, которые представлены в «Стихах о неизвестном солдате», — осуждающие, подглядывающие, холодные не содержат и намека на лермонтовскую «небесную гармонию».

Ночное небо — «воздушная могила», «тропа в пустоте» кажется обезбоженным. Но это взгляд ввысь из глубины земли, из «окопа», «могилы», взгляд, затуманенный ужасом и страхом «ночного хора» смертников.

Однако если у Мандельштама Державин в «сотоварищах», то к нему и обратимся. В его оде «Бог» гениально определено место Божие во Вселенной:

Так солнцы от тебя родятся;
Как в мразный, ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,

Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах под Тобой.

Бог над: над человеческими страстями, историческими эпохами, государствами, властями, солнцами, звездами. И надо еще продраться сквозь огонь «столетий», чтобы получить ответ на вопрос, напрасно ожидаемый от НОЧИ, — «что будет сейчас и потом?..».

Беспомощность, покинутость, страх — отсюда призраки подстерегающей смерти, одолеть которые не в силах даже творческий подъем.

«Стихи о неизвестном солдате» — трагическое свидетельство утраты связи с бытием, перехода поэта к существованию, которое «утверждает дух небытия»[75].

Ночь — в романтическом, тютчевском понимании, открывающая трепетные тайны звезд миру — у Мандельштама — трагическая убийца-мачеха, любящая преступной любовью и мстящая за свою же любовь.

Поэт все знал о себе еще в самом начале пути…

Приложения

Контексты ночи

Эта часть представляет собой сводную таблицу употреблений слова «ночь» и его производных в поэтических текстах Мандельштама, приводимых в хронологическом порядке, и комментарии к ней.

№ _	Год написания	Контекст	Многозначность*	Какие значения реализуются; какие значения совмещаются
1	1911	Быть может, я тебе не нужен, // Ночь; из пучины мировой, // Как раковина без жемчужин, // Я выброшен на берег твой.	+	Тьма, хаос, Вселенная, мироздание.

* Многозначность в речи: сохраняется (+) или устраняется (–).

2	1913	А глаз, подбитый в недрах ночи, // Как радуга цветет…	+	Время суток, тьма, время совершения преступных действий
3	1913	В таверне воровская шайка // Всю ночь играла в домино…	–	Время суток
4	1915	– Ты побудь со мной сначала, – // Верность плакала в ночи.	+	Время суток, тьма, время любви
5	1916	Бойся матери ты, Ипполит: // Федра-ночь – тебя сторожит // Среди бела дня. <…>	+	Тьма, смерть, мачеха, любовь-ненависть
6	1916	Уязвленная Тезеем // на него напала ночь.	+	Тьма, смерть, мачеха, преступная любовь
7	1916	Эта ночь непоправима, // А у вас еще светло. // У ворот Ерусалима // Солнце черное взошло.	+	Тьма, смерть
8	1916	Пускай уходит в ночь глухую // Мной всполошенное зверье.	+	Тьма, пустота, небытие, тишина

9	1917	И как слепые ночью долгой // Мы смесь бессолнечную пьем.	–	Тьма
10	1917	Ночь иудейская сгущалася над ним // И храм разрушенный угрюмо созидался. <…>	+	Тьма, смерть, хаос
11	1917	И семисвещником тяжелым освещали // Ерусалима ночь и чад небытия.	+	Тьма, смерть, хаос
12	1918	Кто знает, может быть, не хватит мне свечи, // И среди бела дня останусь я в ночи, // И, зернами дыша рассыпанного мака // На голову мою надену митру мрака…	+	Тьма, пустота, смерть
13	1918	Судьба велела, ночь решала…	+	Тьма, смерть
14	1918	Когда в темной ночи замирает // Лихорадочный форум Москвы… <…>	+	Время суток, тьма
15	1918	Протекает по улицам пышным // Оживленье ночных похорон… <…>	+	Относящееся ко времени суток, тьме, смерти

16	1918	Это солнце ночное хоронит // Возбужденная играми чернь.	+	Относящееся ко тьме, смерти
17	1918	Прославим, братья, сумерки свободы, — // Великий сумеречный год. // В кипящие ночные воды // Опущен грузный лес тенет.	+	Тьма, хаос
18	1918	И чту обряд той петушиной ночи…	+	Время суток, время любви
19	1920	На грудь отца в глухую ночь // Пускай главу свою уронит // Кровосмесительница-дочь.	—	Время суток
20	1920	На все лады, оплаканное всеми, // С утра до ночи «яблочко» поется.	—	Постоянно
21	1920	Они шуршат в прозрачных дебрях ночи…	+	Тьма, время суток
22	1920	В черном бархате советской ночи, // в бархате всемирной пустоты…	+	Тьма, хаос, пустота, смерть

23		<…> Мне не надо пропуска ночного, // Часовых я не боюсь:	–	Необходимый в темное время суток
24		// За блаженное бессмысленное слово // Я в ночи советской помолюсь.	+	Время суток, тьма, хаос, пустота
25	1920	<…> Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи // В черном бархате всемирной пустоты, // Все поют блаженных жен крутые плечи, // А ночного солнца не заметишь ты.	+	Тьма, время суток, смерть
26	1920	Когда городская выходит на стогны луна, // И медленно ей озаряется город дремучий, // И ночь нарастает, унынья и меди полна…	+	Время суток, тьма, хаос, пустота
27	1921	…Ночного хора дикое начало… <…>	–	Время суток
28	1921	…Где под стеклянным небом ночевала // Родная тень в кочующих толпах…	+	Проводить ночь, спать

29	1921	Умывался ночью на дворе – // Твердь сияла – грубыми звездами…	–	Время суток
30	1922	И вам спасибо! И дни, и ночи // Мы строили вместе, и наш дом готов!	–	Непрерывно
31	1922	Я хотел бы ни о чем // Еще раз поговорить, // Прошуршать спичкой, плечом // Растолкать ночь – разбудить…	+	Сон, тьма
32	1922	Есть в лазури слепой уголок, // И в блаженные полдни всегда, // Как сгустившейся ночи намек, // Роковая трепещет звезда.	+	Время суток, тьма, смерть
33	1923	…Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханный заново…	+	Время суток, время творчества
34	1923	…Твои ли, память, голоса // Учительствуют, ночь ломая… <…>	+	Время суток, тьма, время творчества

35		…Ломаю ночь, горящий мел, // Для твердой записи мгновенной… <…>	+	Тьма, мел, грифельная доска, время творчества
36		…Я ночи друг, я дня застрельщик…	+	Время суток, черное, время творчества, прошлое
37	1923	…Слетев, он помнит измерение // Других эбеновых игрушек, // Врагиню-ночь, рассадник вражеский // Существ коротких ластоногих…	+	Тьма, хаос, пустота, враждебное
38	1924	И с известью в крови, для племени чужого // Ночные травы собирать… <…>	+	Время суток, время творчества
39		Каким железным, скобяным товаром // Ночь зимняя гремит по улицам Москвы.	+	Время суток, тьма, те, кто не спит ночью (метонимия)
40	1925	Сегодня ночью, не солгу, // По пояс в тающем снегу // Я шел с чужого полустанка.	–	Время суток

41	1930	На полицейской бумаге верже – // Ночь наглоталась колючих ершей – // Звезды поют – канцелярские птички // Пишут и пишут свои рапортички…	+	Время суток, время творчества
42	1930	И всю ночь напролет жду гостей дорогих, // Шевеля кандалами цепочек дверных.	–	Время суток
43	1931	Помоги, Господь, эту ночь прожить: // Я за жизнь боюсь – за Твою рабу – // В Петербурге жить – словно спать в гробу.	+	Время суток, отрезок жизни
44	1931	После полуночи сердце ворует // Прямо из рук запрещенную тишь. <…>	+	Время суток, тишина
45		После полуночи сердце пирует…	+	Время суток, радость, любовь
46	1931	…Чтоб сияли всю ночь голубые песцы //	–	Отрезок времени

47		Мне в своей первобытной красе. // Уведи меня в ночь, где течет Енисей, // И сосна до звезды достает…	+	Тьма, спасение, чистота, смерть, мироздание, первозданность
48	1931	Ночь на дворе. Барская лжа! // После меня — хоть потоп. // Что же потом? — храп горожан // И толкотня в гардероб. // Бал-маскарад. Век-волкодав. // Так затверди ж назубок: // С шапкой в рукав, шапку в рукав — // И да хранит тебя Бог!	+	Время суток, пустота, тьма, хаос, смерть
49	1931	Полночный ключик от чужой квартиры…	+	Для проведения ночи, для сна
50	1932	Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето. <…>	—	Время суток
51		В черной оспе блаженствуют кольца бульваров, // Нет на Москву и ночью угомону…	—	Время суток

52	1935	Наушники, наушнички мои, // Попомню я воронежские ночки: // Недопитого голоса Аи //	+	Время суток, страх, тоска, одиночество, пустота, уменьшительно-уничижительное
53		И в полночь с Красной площади гудочки…	–	Время суток
54	1935	Чернопахотная ночь степных закраин // в мелкобисерных иззябла огоньках…	+	Время суток, тьма
55	1935	И со мною жена – пять ночей не спала, // Пять ночей не спала – трех конвойных везла	+	Время суток, время сна
56	1935	Расширеньем аорты могущества в белых ночах, – // нет, в ножах – …	+	Смерть, орудие убийства, время, когда убивают
57	1935	Римских ночей полновесные слитки, // Юношу Гете манившее лоно, // Пусть я в ответе, но не в убытке – // Есть многодонная жизнь вне закона.	+	Время суток, тьма, время творчества

58	1936	Въехал ночью в рукавичный // Снегом пышущий Тамбов…	–	Время суток
59 60 61	1937	В степи кочуют кочки – // И все идут,идут // Ночлеги (59), ночи (60), ночки (61) – // Как бы слепых везут…	+, +, +	Время сна, место сна, время проведения ночи, место проведения ночи; Время суток, тьма, страдание; См. № 60 + уменьшит.-уничижит.
62	1937	В прекрасной бедности, в роскошной нищете // Живу один – спокоен и утешен –// Благословенны дни и ночи те, // И сладкозвучный труд безгрешен.	+	Отрезок времени, время творчества
63	1937	Миллионы убитых задешево // Притоптали тропу в пустоте, // Доброй ночи, всего им хорошего // От лица земляных крепостей. <…>	+	Прощание на ночь, прощание навсегда, с умершим (вечный покой – REQUIEM)

64		Чуешь, мачеха звездного табора – // Ночь, что будет сейчас и потом? <…>	+	Тьма, вселенная, мачеха, смерть
65		И, в кулак зажимая истертый // Год рожденья с гурьбой и гуртом, // Я шепчу обескровленным ртом: // – Я рожден в ночь с второго на третье // Января в девяносто одном // Ненадежном году, и столетья // Окружают меня огнем.	–	Время суток
66	1937	Но око соколиного пера // и жаркие ларцы у полночи в гареме // Смущают не к добру, смущают без добра // Мехами сумрака взволнованное племя.	+	Время суток, тьма, угроза
67	1937	Вот оно, мое небо ночное, // Пред которым как мальчик стою, – // Холодеет спина, очи ноют, // Стенобитную твердь я ловлю.	+	Тьма, высота, вселенная

68	1937	Все твои, Микель Анджело, сироты, // Облаченные в камень и стыд: // Ночь, сырая от слез, и невинный // Молодой, легконогий Давид.	+	Аллегорическая статуя Микеланджело «Ночь» в виде полулежащей женщины; Оплакиваемое поэтом время свободного творчества (возможен оттенок «мачеха»)
69	1937	И чует мать, черна как ночь…	+	Тьма, плохое настроение, зло

В настоящей таблице представлено 69 употреблений слова «ночь» и его производных, а именно:

существительные:	ночка, ночлег, полночь;
прилагательное:	ночной;
глагол:	ночевать;
фразеологические единицы:	дни и ночи, с утра до ночи, доброй ночи;
наречие:	ночью.

В 16 случаях из 69 многозначность в тексте устраняется. Так, в словосочетании «всю ночь» (см. № 3, 42, 46) многозначность устраняется на уровне бинарной синтагмы. Речь в этих случаях идет о продолжительности отрезка времени.

Всегда однозначно в тексте наречие «ночью», имеющее также временное значение и в предложении играющее роль обстоятельства времени (см. № 29, 40, 51, 58).

Существительное «ночь», употребленное в творительном падеже, играющее в предложении роль обстоятельства времени, также обретает в тексте однозначность (см. № 9).

То же можно сказать о существительном «ночь» в винительном падеже с предлогом «в», употребленном во временном значении (см. № 19, 65).

Существительное «полночь» несет в себе точное указание времени, в связи с чем в большинстве употреблений однозначно (см. № 50, 53).

В случае же № 44 и 45 («после полуночи»), при расширении временного значения, появляется возможность приобретения дополнительных смысловых оттенков.

Однозначны в тексте фразеологические единицы «с утра до ночи» = «постоянно» (см. № 20) и «и дни, и ночи» = «непрерывно» (см. № 30).

Фразеологическая единица «доброй ночи», обозначающая «пожелание кому-либо хорошего сна при расставании на ночь», у Мандельштама приобретает также значение «пожелания вечного покоя, прощания с умершими». В данном случае речь идет не о сохранении, а о приобретении многозначности фразеологическим единством благодаря контексту стихотворения (см. № 63).

Многозначность относительного прилагательного «ночной» устраняется в случаях № 23 и 27 на уровне словосочетания прилагательное + существительное: «ночной пропуск — необходимый в темное время суток; „ночной хор“ — относящийся к ночи, поющий ночью. И в том и в другом случае прилагательные определяют время суток.

Таким образом, можем сделать вывод, что устранению многозначности в тексте слова «ночь» и его производных способствует употребление во временном значении.

То, что в большинстве случаев (53 из 69) слово сохраняет многозначность в поэтической речи, а причем не только сохраняет, но в ряде случаев еще и приобретает индивидуально-авторские оттенки значений, можно назвать органическим свойством поэзии. Сохранение многозначности слова придает поэтическому произведению большую выразительность, неповторимость, особую роль играют ассоциативные связи слова с экстралингвистическими факторами: психологическими, историческими, культурными, социальными. Большое количество употреблений многозначных слов в лирике Мандельштама основывается именно на таких связях. Ярким примером этому может служить наполнение слова «ночь» оттенком «мачеха» (см. № 5, 6, 64), а также употребление слова «ночь» в стихотворении «Рим» (см. № 68), для понимания значений которого требуются широкие нелингвистические знания о творчестве Микеланджело, о периоде диктатуры Муссолини в Италии, о положении самого Мандельштама в воронежский период творчества.

Важно сказать и о звуковых ассоциациях, добавляющих многозначному слову в поэзии Мандельштама особую эмоциональную выразительность. Так, звуковая ассоциация поэта «ночь» — «нож» добавляет слову «ночь» значение «время убийства» (см. № 56). Возможно, созданию этой звуковой ассоциации способствовал фразеологизм «в ножи», устаревший, просторечными, имеющий значение «с ножами на кого-либо напасть, наброситься», употреблявшийся как команда, «…в белых ночах, — нет, в ножах…» — характерное мандельштамовское уточнение. Сравним: «Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь» («Памяти Андрея Белого»).

При рассмотрении значений многозначных слов, чьи значения возникают на основе ассоциативных признаков внутрилингвистического характера, необходимо отметить важность исследования деривационных отношений, поскольку деривационные и ассоциативные связи — важнейшие факторы, определяющие значение слова. Значения мотивированного слова зависят от семантической структуры мотивирующего слова. Так, у Мандельштама дериват слова «ночь» — «ночка» помимо значений слова «ночь», сохраняемых в тексте, приобретает дополнительные значения благодаря суффиксу ***— к-*** с его — в данном случае — уменьшительно-уничижительным значением с оттенком горькой иронии. Предшествующий контекст заранее формирует именно такое восприятие слова «ночки», поскольку в нем содержится усилительный повтор мотивирующего и мотивированного слов. См. пример № 52: «Наушники, наушнички мои, // Попомню я воронежские ночки…» (ср. также с № 59, 60, 61).

В целом же можно сделать вывод, что за исключением тех случаев, когда слово «ночь» и его производные играют роль второстепенных членов во временном значении, оно сохраняет в тексте свою многозначность и, кроме того, пополняется новыми семантическими составляющими, которые, по сути дела, являются ярчайшим проявлением творческой системы поэта.

Справочный материал

Примеры употреблений слова «звезда» в лирике О. Мандельштама[76]

Так в беспристрастном эфире
Взвешены сущности наши —
Брошены звездные гири
На задрожавшие чаши.

(156.1911)

Мне холодно, я спать хочу;
Подбросило на повороте
Навстречу звездному лучу.

(20.1911)

Что, если, над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

(28. 1912)

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред —
Башни стрельчатой рост!
Кружевом, камень, будь,
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

(29. 1912)

…и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

(31. 1912)

Я хочу поужинать, и звезды
Золотые в темном кошельке!

(36. 1912)

…Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег,

(45.1913)

И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

(45.1913)

Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.
……
И если подлинно поется
И полной грудью — наконец
Все исчезает: остается
Пространство, звезды и певец!

(54.1913)

Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звезды не убьют
Морской волны тяжелый изумруд.

(88. 1916)

На страшной высоте блуждающий огонь,
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь,
Твой брат, Петрополь, умирает.

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда мерцает.
О если ты звезда — воды и неба брат,
Твой брат, Петрополь, умирает.
Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет —
Зеленая звезда, в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает.
Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась, воск бессмертья тает,
О если ты, звезда — Петрополь, город твой,
Твой брат, Петрополь, умирает.

(101. 1918)

Прозрачна даль. Немного винограда.
И неизменно дует ветер свежий.
Недалеко от Смирны и Багдада,
Но трудно плыть, а звезды всюду те же.

(111.1920)

Последней звезды безболезненно гаснет укол…

(119.1920)

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит…

(125.1921)

Умывался ночью на дворе —
Твердь сияла грубыми звездами.
……
Тает в бочке, словно соль, звезда.
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

(126.1921)

Кому жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.
……
Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,
И верещанье звезд щекочет слабый слух…
……
О если бы поднять фонарь на длинной палке.
С собакой впереди идти под солью звезд…

(127.1922)

Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.
……
Звезд в ковше медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять.
Набухает, звенит темь,
И растет и звенит опять.

(132. 1922)

Есть в лазури слепой уголок,
И в блаженные полдни всегда,
Как сгустившийся ночи намек,
Роковая трепещет звезда.

(133.1922)

Звезда с звездой — могучий стык,
Кремнистый путь из старой песни,
Кремня и воздуха язык…

(137.1923)

Зима-красавица и в звездах небо козье
Рассыпалось и молоком горит…

(140.1924)

Но все же скрипели извозчичьих санок полозья,
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,

И били в разрядку копыта по клавишам мерзлым.
И только и свету — что в звездной колючей неправде,
А жизнь проплывет театрального капора пеной,
И некому молвить: «из табора улицы темной»…

(144.1925)

Пылает за окном звезда,
Мигает огоньком лампада…
……
И снег и звезды, лисий след,
И месяц золотой и юный,
Ни дней не знающий, ни лет.
В окне звезда, в углу лампада
И колыбели тихой след.

(196.1923)

На полицейской бумаге верже —
Ночь наглоталась колючих ершей —
Звезды поют — канцелярские птички
Пишут и пишут свои рапортички.
Сколько бы им ни хотелось мигать,
Могут они заявленье подать —
И на мерцанье, писанье и тленье
Возобновляют всегда разрешенье.

(219.1930)

Уведи меня в ночь, где течет Енисей,
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

(227. 1931)

Так вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

(235.1931)

Еще стрижей довольно и касаток,
Еще комета нас не очумила
И пишут звездоносно и хвостато
Толковые лиловые чернила.

(302. 1935)

До чего эти звезды изветливы:
Все им нужно глядеть — для чего? —
В осужденье судьи и свидетеля,
В океан, без окна вещество.
Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами —
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры —
Золотые созвездий жиры.
……
Мыслью пенится, сам себе снится —
Чаша чаш и отчизна отчизне —
Звездным рубчиком шитый чепец —
Чепчик счастья — Шекспира отец.
Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом! —
……
Чуешь, мачеха звездного табора —
Ночь, что будет сейчас и потом?

(362.1937)

Были очи острее точимой косы —
По зегзице в зенице и по капле росы, —
И едва научились они во весь рост
Различать одинокое множество звезд

(368.1937)

И под каждым ударом тарана
Осыпаются звезды без глаз

(377. 1937)

О, как же я хочу —
Нечуемый никем —
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем.
А ты в кругу лучись —
Другого счастья нет —
И у звезды учись
Тому, что значит свет.

(384.1937)

Выздоравливай же, излучайся,
Волоокого неба звезда…

(385. 1937)

На меня нацелилась груша, да черемуха —
Силою рассыпчатой бьет меня без промаха.
Кисти вместе с звездами, звезды вместе с листьями —
Что за двоевластье там?
В чьем соцветьи истина?

(393. 1937)

Клейкой клятвой пахнут почки,
Вот звезда скатилась. —

(389. 1937)

Приложение 2

«Разряды насекомых» в поэзии О. Мандельштама [77]

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах.
Зренья нет — ты зришь в последний раз…

О. Мандельштам. Ламарк

Христианское искусство свободно. <…> Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы…

О. Мандельштам. Пушкин и Скрябин

Говоря о кодах Мандельштама, интересно провести психолингвистический анализ наиболее часто повторяющихся в его поэзии слов-образов, обозначающих насекомых.

Цель такого анализа — осмысление душевного состояния поэта и путей развития его творчества в «сумерках свободы».

Насекомые в стихах Мандельштама упоминаются поразительно часто. В Британской энциклопедии! приводится 16 основных групп насекомых. Приводимая ниже таблица наглядно иллюстрирует, какие из этих групп насекомых названы поэтом в своих произведениях.

№	Группа насекомых (по Британской энциклопедии)	Упоминается ли Мандельштамом (+ или –, количество упоминаний)	Год написания стихотворения и № в собр. соч.2
1	Аптериготы (щетинистые, пружинистые)	–	–
2	Эфемероптеры (мухи-однодневки – наживка рыболова)	–	–
3	Одонаты (стрекозы)	+8	1910.13 1916.88 1920.120 1922.133 1923.197 1932.259 1934.288 1934.289

4	Ортоптеры (тараканы, богомолы, палочные и листочные насекомые, кузнечики и сверчки)	тараканий +1 кузнечик +4 сверчок +1	1933.286 1911.23 1920.113 1933.268 1933.268 1937.374
5	Изоптеры (термиты)	–	–
6	Фтираптера (вошь)	вошь +1 гнида +1	1931.231 1931.236
7	Тизаноптера (узорнокрылые – самые маленькие летучие насекомые)	мошки +1	1920.114
8	Гомоптера (цикады, блохи, тля, ступенчатые, чешуйчатые, прыгающие)	цикады +3	1919.105 1933.267 268
9	Гетероптеры (клопы)	–	–
10	Неуроптеры (кружевнокрылые ольховые мухи)	–	–
11	Трихоптеры (веснянки – майские мухи)	–	–
12	Лепидоптеры (бабочки, моль, прыгающие жуки, гусеницы)	бабочка +4 моль+2 мотылек+1 гусеница +1	1920.114 1933.277 1933.284 1935.320 1932.266 1933.272 1935.302 1932.255
13	Колеоптеры (жуки, долгоносик, паучий жук)	жужелица +1 светляки+1	1923.139 1916.88

14	Гименоптеры (муравьи, пчелы, пилильщик, осы, и им подобные)	муравьи (ный) +	31922.134 1925.144 1935.318
		пчелы +7	1913.53 1919.105 1920.116 (3 р.) 1930.200 1933.268
		осы +4	1919.105 1930.201 1937.367 (2 р.)
		шершень+1	1923.137
		шмель +1	1932.258
15	Диптеры (мухи обыкновенные, комары)	комары +3	1920.120 1922.131 1923.139 1933.267
		мухи +2	268
16	Сифонаптеры (блохи)	– –	

Отдельно стоят арахниды (арахноиды) — пауки, не входящие в перечисленные группы насекомых. У Мандельштама они названы неоднократно — 1914.61; 1923.137; 1932.254; 1937.382.

Как видно из приведенной таблицы, больше половины (60 %) групп насекомых, выделенных энтомологами, упоминаются в поэзии Мандельштама. А если учесть, что — 2, 10, 11 группы — разного вида мухи, то можно утверждать, что речь идет о более чем 70 %.

С точки зрения эмоционального отношения человека к насекомым можно выделить две основные группы.

К первой группе отнесем насекомых, вызывающих позитивные ассоциации: стрекозы, кузнечики, сверчки, цикады, бабочки, пчелы, шмели, мотыльки, муравьи, жужелицы.

Ко второй группе относятся насекомые, вызывающие негативные ассоциации: тараканы, вши, гниды, моль, шершни, осы, мухи, комары, пауки, мошки.

Видение Мандельштама отличается от общепринятого. В раннем творчестве поэт, несмотря на трагические предчувствия, воспринимает мир любовно и гармонично.

«Бог — свят и есть чистейшая любовь, абсолютнейший свет, предельное и бесконечное Благо и Красота» (А. Ф. Лосев) 3. Эту бесконечную Божию Красоту Мандельштам чувствует и отличает в мире и передает в стихах необычайно самобытно.

В 10-е годы насекомые упоминаются поэтом сравнительно нечасто. Это кузнечики («Сегодня дурной день, // Кузнечиков хор спит…», 1911), осы («На радость осам пахнет медуница», 1919), пчелы («Как пчелы, вылетев из улья, // Роятся цифры круглый год», 1913); («Чтобы, как пчелы, лирники слепые // Нам подарили ионийский мед», 1919), светляки («Автомобилей мчатся светляки», 1916), стрекозы («… трепетание стрекоз, // Быстроживущих, синеглазых…», 1910), цикады («И молоточками куют цикады, // Как в песенке поется, перстенек…», 1919).

Практически все насекомые, упоминаемые в этот период, входят в первую ассоциативную группу, т. е. воспринимаются положительно. Правда, есть одно исключение:

На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг —
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.

(1914)

Удивительное, хотя и не единственное в мировой поэзии сравнение подобного рода. (Источник этого образа: сравнение собора с «роскошным пауком» одним из персонажей романа Гюисманса Le Cathedrale). Паук, рождающий, как правило, негативные ассоциации, напоминает поэту «храма маленькое тело». В своей любви к миру поэт не ограничивает себя привычными рамками общечеловеческих ассоциаций.

Итак, все насекомые, о которых пишет поэт в этот период, упоминаются в контекстах с позитивной направленностью.

Следует отметить также, что из всех упомянутых насекомых — большая часть «звучащие», многие из них воспринимаются и слухом и зрением: кузнечики, пчелы, осы, стрекозы, цикады. Традиционно они чаще вызывают сравнения звуковые. Однако у Мандельштама этого периода со звуками связаны лишь кузнечики и цикады: спящий хор кузнечиков, поэтому «сегодня дурной день», и кующие молоточками цикады. Звучание остальных насекомых напрямую не называется, но оно тем не менее каким-то непостижимым образом присутствует в стихах, где синеглазые быстроживущие стрекозы трепещут.

Всего дважды упомянуты насекомые, не издающие звуков,

воспринимаемые нами лишь зрительно: паук-крестовик и светляки. Оба раза в непривычных контекстах, правда, не выходящих за пределы зрительных ощущений (сравнение паука-крестови-ка с храмом Господним и «автомобилей мчатся светляки»).

«Мандельштам — человек XX века. Его поэзия — поэзия открытой XX веком напряженной суггестивности, ветвящихся ассоциаций и непредсказуемых смысловых скрещений» (прим. 5). Да, как гениальный поэт Мандельштам непредсказуем, но как «человек эпохи Москвошвея» («Попробуйте меня от века оторвать! — // Ручаюсь вам, себе свернете шею!») он задыхается порой от отсутствия кислорода, его гармоническая любовная ясность восприятия мира рушится.

И даже такой частный объект исследования, как насекомые, упоминаемые поэтом на всем протяжении его творчества, подтверждают это.

В поэзии 1920-х годов встретится бабочка («В суматохе бабочка летает…», 1920), жужелица («И под сурдинку пеньем жужелиц // В лазури мучилась заноза…», 1923), комары («Мне жалко, что теперь зима // И комаров не слышно в доме…», 1920), («Я не знаю, с каких пор // Эта песенка началась — // Не по ней ли шуршит вор, / / Комариный звенит князь?..», 1922), («Как комариная безделица // В зените ныла и звенела…», 1923), кузнечик («Среди кузнечиков беспамятствует слово…», 1920), мошки («Модной пестряди кружки и мошки, // Театральный легкий жар…», 1920), муравьи («Как бы воздушный муравейник // Пирует в темных зеленях…», 1922), пчелы («Возьми на радость из моих ладоней // Немного солнца и немного меда, // Как нам велели пчелы Персефоны…нам остаются только поцелуи, // Мохнатые, как маленькие пчелы, что умирают, вылетев из улья… Возьми ж на радость дикий мой подарок, // Невзрачное сухое ожерелье // Из мертвых пчел, мед превративших в солнце», 1920), стрекозы («Стрекозы вьются в синеве, // И ласточкой кружится мода…», 1920), («Ветер нам утешенье принес, // И в лазури почуяли мы / / Ассирийские крылья стрекоз, // Переборы коленчатой тьмы…», 1922). («А то сегодня победители / / Кладбища лета обходили, // Ломали крылья стрекозиные // И молоточками казнили», 1923), шершень («Как мертвый шершень, возле сот, // День пестрый выметен с позором…», 1923).

Как и прежде, здесь больше «звучащих» насекомых, чем воспринимаемых только зрительно (жужелица, комар, кузнечик, пчела, стрекоза), и опять звучание «звучащих» — не самое важное, хотя и очень ярко очерченное: «пенье жужелиц», «комариный звенит князь», «как комариная безделица // В зените ныла и

звенела», «среди кузнечиков беспамятствует слово».

Но ни пчелы, ни стрекозы, ни шершни (уже сами по себе эти слова будто требуют обозначения содержащегося в них звука — жужжания, стрекотания и т. п.) — не издают звуков. Напротив, на фоне этих слов-образов настойчиво возникает тема смерти, будто бы диктуемая, навязываемая поэту извне: «маленькие пчелы, что „умирают, вылетев из улья“; „невзрачное сухое ожерелье из мертвых пчел“; „Как мертвый шершень возле сот, // День пестрый выметен с позором…“.

И страшная картина своего времени, которое он позже назовет «веком-волкодавом», временем, казнящего красоту и поэзию:

А то сегодня победители
Кладбища лета обходили,
Ломали крылья стрекозиные
И молоточками казнили.

Так в мир входит смерть: крылья быстроживущих, синеглазых стрекоз сломаны, они казнены. Мир преображается.

Наступает иная эпоха. Годы тридцатые.

В этот последний период насекомые представлены в лирике полнее и разнообразнее всего. Это то самое время, о котором поэт пишет:

И не ограблен я и не надломлен.
Но только что всего переогромлен. —
Как Слово о полку, струна моя туга.
И в голосе моем после удушья
Звучит земля — последнее оружье —
Сухая влажность черноземных га.

(Стансы. 1935)

Время, когда земля, прибежище мертвых, символ смерти (здесь), дает силы существовать «переогромленному» поэту, глядящему теперь в глазницы смерти; по-прежнему любящему жизнь, но понимающему неизбежность скорого конца. «Переогромленность» и заключается в этом окончательном повороте и последнему оружью — смерти, как к единственному, что даст покой, освободит.

И вот бабочка, летающая в суматохе (1920), становится

«жизняночкой и умиранкой», и крылья ее — «разрезанный саван», «флагом развернутый саван» (1933). И самое последнее упоминание бабочки, в котором встает уже тема собственной скорой неизбежной смерти, с которой поэт смирился, он лишь высказывает последнее желание, которое (по преданию) позволялось высказать приговоренным к смертной казни:

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну.
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну.

Это звучит, безусловно, как последняя воля, завещание.

Что происходит в этот период со стрекозами? Завершилась полная подмена. Те — быстроживущие, трепетные, как сама жизнь, убиты. А вместо них:

О Боже, как черны и синеглазы
Стрекозы смерти, как лазурь черна!

(1934)

И еще одно упоминание стрекоз в связи с мыслями о смерти (памяти Андрея Белого):

Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши.
Налетели на мертвого жирные карандаши.

(1934)

И здесь «стрекозы смерти»!

Исчезает вольная игра со светлым миром: не будет больше в пауке легкости и совершенства формы, данных этому творению Богом. Поэт возвращается в темный мир, созданный людьми, и паук обретает то, что навязывают ему человеческие ассоциации: наступает «глухота паучья» (1932).

И осы, радующиеся запаху медуницы (1919), вернутся лишь воспоминанием детства, стремлением избавиться от обступивших кошмаров реальности, того: что и определенно значимыми словами и обозначить страшно, а можно лишь неопределенным местоимением:

Не говори никому,

Все, что ты видел, забудь —
Птицу, старуху, тюрьму
Или еще что-нибудь…
Или охватит тебя,
Только уста разомкнешь,
При наступлении дня
Мелкая хвойная дрожь.
Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал,
Или чернику в лесу,
Что никогда не сбирал.

(1930)

А позже возникнет и зависть к «могучим хитрым осам» (1937, Воронеж), которым доступен полет, свобода, которым дано услышать «ось земную», простую основу жизни. И тут будет желание преодолеть сон и смерть, потому что самое главное призвание этого поэта — «впиваться в жизнь»:

И не рисую я, и не пою,
И не вожу смычком черноголосым:
Я только в жизнь впиваюсь и люблю
Завидовать могучим хитрым осам.
О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить, сон и смерть минуя,
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную…

В этот страшный период возникают в стихах совсем новые, не упоминаемые ранее насекомые, вызывающие исключительно негативные ассоциации: вошь, гнида, моль, таракан. Они вводятся в поэтическую речь для определения мира людей или, что еще глубже характеризует чудовищное внутреннее состояние поэта, — «для сравнения» с самим собой.

Вот знакомство с удушливым злом, ставшим уже уютным и привычным, с «шестипалой неправдой», которое происходит в преддверии смерти («дай-ка я на тебя погляжу — // Ведь лежать мне в сосновом гробу!»). Неправда по-хозяйски привечает, угощает («…из ребячьих пупков // Подает мне горячий отвар»).

И некуда деться. И пропитываешься сам этой зловонной ложью, с отвращением к себе становясь частью ее:

Тишь да глушь у нее, вошь да мша,
Полуспаленка, полутюрьма.
— Ничего, хороша, хороша!
Я и сам ведь такой же, кума.

(1931)

Кто, как не вошь, может обитать в глухой полу-тюрьме неправды. Ведь чаще всего у вшей нет зрения, если же оно есть, то они способны различать лишь свет и тьму.

В другом стихотворении этого же, 1931 года мы увидим метонимическое сравнение деревушки с гнидой (гниды — яйца вшей), имеются в виду люди, живущие в деревушке, паразитирующие на природе: «Он глядит в бинокль прекрасный Цейса — // Дорогой подарок Царь-Давида, — Замечает все морщинки гнейса, // Где сосна иль деревушка-гнида…»

В тридцатые годы появится в лирике Мандельштама слово «моль». И два раза — в сравнении с собой, и оба раза в связи с темой ухода из жизни:

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно?

(1932)

Выбор слова «моль» намеренный, горько осознанный. Сколько в поэзии существует мотыльков, летящих на огонь! Да у раннего Мандельштама даже моль называлась бабочкой — «Понемногу челядь разбирает / / Шуб медвежьих вороха. // В суматохе бабочка летает. // Розу кутают в меха» (1920). Среди шуб, мехов летает обыкновенная одежная моль. Вот только радужный мир поэта в 1920 году еще не подвергся разрушению. И вот зимой возникает порхающая бабочка. Но в 1932 году на огонек летит не трепетный мотылек, а моль — ночное насекомое с более скучной окраской, меньшими крыльями. Насекомое, признанное безусловно вредным, подлежащим уничтожению. И поэт даже знает, кто «ухлопает» этого вредителя:

…А я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть…
Какой-нибудь честный предатель.

Проваренный в чистках, как соль,
Жены и детей содержатель —
Такую ухлопает моль…

(1933)

Но есть и другой портрет убийцы. Не того, кто хлопком расплющит мечущееся насекомое. Убийцы миллионов людей. Убийцы поэта Осипа Мандельштама. И ему, виновнику жесточайших преступлений, навеки будут даны черты отвратительного насекомого:

Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны.
Тараканьи смеются усища…

(1933)

Встретится в стихах тридцатых годов и сравнение воздуха с гусеницей («Был от поленьев воздух жирен, // Как гусеница, на дворе…», 1932), и синие мухи, сеткой облепившие уснувшего ребенка (1933–1936).

Но появится и «враль плечистый» — кузнечик, свободный, способный взлететь к луне, сильный, мускулистый (как «могучие осы») (1933–1936), пчела будет жужжать над розой (1933–1936), мы услышим понятный поэту язык цикад («На языке цикад пленительная смесь // Из грусти пушкинской и средиземной спеси», 1933). Шмель будет хозяйничать «в солнечном развале» живописного холста (1932), агат за его черноту и блеск будет назван «муравьиным братом» (1935) и ремесленный город сравнится с вечным тружеником сверчком («… И средь ремесленного города-сверчка», 1937).

И все же из 17 видов упоминаемых в этот период насекомых 7 (!) вызывают только негативные ассоциации (вошь, гнида, гусеница, моль, мухи, паук, таракан). Три вида, первоначально ассоциативно положительно окрашенные, упоминаются в связи с мыслями о смерти (бабочки, осы, стрекозы).

У раннего Мандельштама насекомые упоминаются в связи с гармонией сотворенного Богом мира. Красота стрекоз, радость ос, спящий хор кузнечиков — все это проявление Бога. Люди, птицы, звери, рыбы, насекомые — все вместе составляют пестрый ковер жизни. В ранней лирике Мандельштама и не встречается сравнений человека с насекомыми (исключение — «Чтобы, как

пчелы, лирники слепые // Нам подарили ионийский мед»).

В тридцатые же годы, если насекомое упоминается, то чаще всего в контексте сравнения насекомого с человеком. Причем, как правило, сравнения проводятся с насекомыми, вызывающими негативные ассоциации. Так в творчестве поэта отражаются симптомы тяжелой депрессии: «чувство грусти, безнадежность, пессимизм, пониженное самоуважение, повышенное обесценивание себя, снижение или потеря возможности наслаждаться ежедневной жизнью»(прим. 6).

И еще одно наблюдение. Мы уже говорили о соотношении насекомых «звучащих» и «беззвучных» в лирике десятых и двадцатых годов. В цифровом отношении это выражается так:

10-е годы — из семи упоминаемых видов пять «звучащих» — два «беззвучных;

20-е годы — из девяти видов шесть «звучащих» — три «беззвучных». У «звучащих» насекомых явное преимущество.

В 1930-е годы, после того как поэт был «переогромлен», картина кардинально меняется: из 17 упоминаемых видов — 7 «звучащих» и 10 «беззвучны»(прим. 1).

Действительно, наступала «глухота паучья», когда единственный способ выжить был — по-паучьи затаиться и перенять свойства зрения моли. Это было невозможно для поэта такого масштаба.

Мы видим, что Мандельштам полностью отдает себе отчет в том, каким «будущим беременно» его небо.

Но «зло мира ничуть не говорит о недостатках в Боге; наоборот, чем больше зла и ужасов, страданий и несчастий, тем больше восхваляют христиане Бога за премудрость его и милосердие, тем ближе они ко спасению и к самой цели своей жизни» (А. Ф. Лосев)(прим. 7).

Поэзия Мандельштама в результате воцарившегося мрака и выпавших на его долю терзаний становится эпически трагичной, но с силой тянется к свету. И, уже чувствуя свое родство «сырой земле», поэт устремляется ввысь:

Цветы бессмертны. Небо целокупно.
И то, что будет — только обещанье.

(1937)

Примечания

1. The New Encyclopedia Britannica. 15th Edition, Vol. 21.
2. Стихи О. Мандельштама цитируются по книге:

Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Терра, 1991.

3. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М.: Советский писатель, 1990. С. 289.

4. Как указано в комментариях к книге О. Мандельштама «Камень». Л.: Наука, 1990. С. 303.

5. Гинзбург Л. Я. Камень // Мандельштам О. Камень. Л.: Наука, 1990. С. 275.

6. The New Encyclopaedia Britannica. 15th Edition, Vol. 21.

7. Лосев А. Ф. Указ. соч.

Список литературы

Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1990.

Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

Апресян Ю. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М.: Наука, 1995.

Арнольд И. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования. Л.: Просвещение, 1966.

Бердяев Н. О назначении человека. М.: Республика, 1993.

Бердяев Н. Самопознание. М.: Книга, 1991.

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Уральский ун-т, 1998.

Бруно Дж. О героическом энтузиазме. М.: Новый Акрополь.

Вандриес Ж. Язык. Лингвистическое введение в историю. М., 1937.

Волошин М. История моей души. М.: Аграф, 2000.

Выготский Л. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000.

Гаспаров М. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996.

Гаспаров М. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама / / Мандельштам О. Э. Полн. собр. стих. Вступительная статья. СПб., 1995. ***Герштейн Э.*** Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998.

Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.

Гинзбург Л. Камень // О. Мандельштам «Камень». Л.: Наука, 1990.

Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания: В 2 т. Тбилиси: Мерани, 1991.

Гурвич И. Мандельштам: Проблема чтения и понимания. Нью-Йорк, 1994.

Гурвич И. Русская лирика XX века: рубежи художественного мышления. Иерусалим: Лира, 1997.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1980.

Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1845.

Жид А. В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1981.

Залевская А. Введение в психолингвистику. М.: РГГУ, 1999.

Иванов В. Собрание сочинений. Брюссель, 1987.

Ингарден Р. Очерки философии литературы. Благовещенск:

БГК им. Бодуэна де Куртенэ, 1999.

Камю А. Бунтующий человек. М.: Политическая литература, 1990.

Касарес Х. Введение в современную лексикографию. М.: ИЛ, 1958.

Катаев В. Алмазный мой венец / Трава забвенья. М., 2000.

Кацнельсон С. Д. Содержание слова, значение и его обозначение. М.; Л.: Наука, 1965.

Лекманов О. Осип Мандельштам. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2009.

Лифшиц Г. Многозначное слово в поэтической речи. М.: Макс-Пресс, 2002.

Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М.: Советский писатель, 1990.

Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990.

Мандельштам Е. Воспоминания // Новый мир. 1995. № 10.

Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1999.

Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999.

Большая медицинская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1982.

Моисеенко Ю. Как умирал Осип Мандельштам // Известия. 1991 22 февр.

Моэм С. Записные книжки. М.: Вагриус, 2001.

Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1992.

Непомнящий В. Поэзия и судьба. М.: Московские учебники, 1999.

НерлерП. М. «С гурьбой и гуртом…» Хроника последнего года жизни О. Э. Мандельштама. М., 1994.

Ожегов С. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1981.

Опыт неосознанного поражения, модели революционной культуры 20-х годов: Сборник. М.: РГГУ, 2001.

Ошеров С. Первая ступень // Антология античной лирики. М.: 1980.

Паскаль Б. Мысли о религии. М., 1899.

Пунин Н. Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999.

Расин Ж. Трагедии. Новосибирск.: Наука, 1977.

Сенека Л. А. Трагедии. М.: Наука, 1983.

Струве Г. О. Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария // О. Мандельштам. Собр. соч.: В 3 т. М.: Терра, 1991.

Уфимцева А. Типы словесных знаков. М.: Наука, 1974.

Фарыно Е. Где же начинается семантизация? / / Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат. — СПб.: РХГИ, 1996.

Хелл Д. Ландшафт депресии. М.: Алетейя. 1999.

Хомский Н. Язык и мышление. Благовещенск: БГК им. Бодуэна де Куртенэ, 1999.

Цветаева А. Воспоминания. М., 1986.

Чаадаев П. Избранные сочинения и письма. М.: Правда, 1991

Чистякова Н, Н. Вулих. История античной литературы. М.: Высшая школа, 1972.

Шмелев Д. Очерки по семасиологии русского языка. М.: Просвещение, 1964.

Шмелев Д. Слово и образ. М.: Наука. 1964.

Эрберг К. Цель творчества. М.: Вузовская книга, 2000.

Эткинд Е. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.

Ясперс Н. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994.

notes

Примечания

1

Жид А. В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. М.: Музыка, 1981. С. 91.

2

Паскаль Б. Мысли о религии. М., 1899. С. 278.

Бердяев Н. Самопознание. М.: Книга, 1991. С. 29.

4

Чаадаев П. Избранные сочинения и письма. М.: Правда, 1991. С. 160.

5

Чаадаев П. Избранные сочинения и письма. М.: Правда, 1991. С.160.

Эрберг К. Цель творчества. М.: Вузовская книга, 2000. С. 40.

Непомнящий В. Поэзия и судьба. М.: АО «Московские учебники», 1999, с.19.

8

Камю А. Бунтующий человек. М.: Политическая литература, 1990. С. 53.

9

Мандельштам О. Слово и культура. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература. 1990. С. 170–171.

10

Мандельштам О. Слово и культура. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература. 1990. С. 170–171.

11

Хомский Н. Язык и мышление. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. С. 49.

12

Лосев А. Ф. Философия имени // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 24.

13

Там же. С. 186. Эйдос (*др. — греч.*) вид, облик, образ; здесь — структура, интерпретирующая исходный смысл понятия; логос *(греч.)* слово.

Моэм С. Записные книжки. М.: Вагриус, 2001.

15

На суде Цуда Сандзо показал, что совершил покушение, считая цесаревича шпионом. Цуда Сандзо родился в самурайской семье. Будучи призванным в армию, он участвовал в подавлении восстания самураев под предводительством Сайго Такамори. Такамори считался символом японского духа и самоотверженности. Именно тот факт, что Сандзо вынужденно действовал против Такамори, и привел его к внутреннему конфликту, состоянию «нечистой совести». Очевидно, своим безумным поступком он намеревался снять с себя груз ощущаемой долгие годы вины.

16

Витте С. Ю. Избранные воспоминания 1849–1911 гг. М., 1991. С. 288.

17

Исаак Башевис Зингер (родился 14 июля 1904 года, в Леончине (под Варшавой), Царство Польское, Российская империя, умер 24 июня 1991 года в США) — еврейский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1978 год, писал на идише.

18

Черта оседлости — с конца 1791 года по 1915-й — граница территории в пределах Российской империи, за которой постоянное жительство евреям было запрещено. (Имеются в виду евреи по религиозной принадлежности, то есть исповедовавшие иудаизм.) Исключения: купцы первой гильдии, лица с высшим образованием, рекруты, ремесленники, приписанные к ремесленным цехам. Если еврей принимал христианство, все ограничения в отношении места жительства снимались.

Краткий курс истории ВКП(б). М., 1938.

20

Гиппиус З. Живые лица. Воспоминания: В 2 т. Т. 1. Тбилиси: Мерани, 1991. С. 20.

21

Гурвич И. Русская лирика XX века: рубежи художественного мышления. Иерусалим: Лира, 1997. С. 79.

Гуриштейн Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1988. С 103.

23

Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Уральский ун-т, 1998. С. 137.

Выготский Л. Психология искусства. — СПб.: Азбука, 2000. С.228.

Ингарден Р. Очерки по философии литературы. Благовещенск: БГК им. Бодуэна де Куртенэ, 1999. С. 91.

Эткинд Е. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. С. 11.

Залевская А. Введение в психолингвистику. М.: РГГУ, 1999. С. 244.

28

Фарыно Е. Где же начинается семантизация? Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат. СПб.: РХГИ, 1996. С. 164.

Гурвич И. Указ соч. С. 74.

Струве Г. О. Э. Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария. Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Т 1. М.: Терра, 1991.

31

Бруно Дж. О героическом энтузиазме. М.: Новый Акрополь. С.253.

Выготский Л. Указ. соч. С. 228.

Выготский Л. Указ. соч. С. 228.

Бердяев Н. О назначении человека. М.: Республика, 1993. С. 156.

Луций Анней Сенека. Трагедии. М.: Наука, 1983. С. 38.

Расин Ж. Трагедии. Новосибирск: Наука, 1977. С. 252.

Пунин Н. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 168.

Глоссарий к рассказам И. Зингера «Суббота в Лиссабоне». М.: Амфора, 2004. С. 377.

Там же. С. 172.

Бердяев Н. Самопознание. С. 53.

Ясперс Н. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. С. 80.

Иванов В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С.403.

Иванов В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 452.

Там же. С. 455.

Полонский В. Заметки о культуре и некультурности // Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов. М.: РГГУ, 2001. С. 307.

Геритейн Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 41.

БМЭ. М.: Советская энциклопедия, 1982.

Чистякова Н., Вулих Н. История античной литературы. М.: Высшая школа, 1972. С. 36.

49

Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература. С. 491.

Хелл Д. Ландшафт депрессии. М.: Алетейа, 1999. С. 43, 62.

Пунин Н. Указ. соч.

Хелл Д. Указ. соч. С. 47, 48.

Гаспаров М. Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. С. 59.

54

Письмо группы писателей в ЦК РКП(б) // Опыт неосознанного поражения, модели революционной культуры 20-х годов. М.: РГГУ, 2001. С. 162.

Выготский Л. Указ. соч. С. 198.

Ошеров С. Первая ступень / / Антология античной лирики. М., 1980. С. 16.

Там же. С. 17.

Троцкий Л. Литература и революция // Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х годов. М.: РГГУ, 2001. С. 80.

Геритейн Э. Указ. соч. С. 29.

Там же. С. 72.

Federico Garsia Lorca. Imaginacion. Inspiracion. Evasion // Obras completas. Madrid: Aquilar. P. 1543–1548.

Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1845. С. 342.

63

Пушкин А.С. Письмо А. Бестужеву // Полн. собр. соч.: В 22 т. Т. 13. С. 179.

Гурвич И. Указ. соч. С. 53.

Державин Г. Р. Указ. соч. С. 350.

Federico Garsia Lorca. Ibid. P. 1543.

Бердяев Н. Самопознание. С. 229–230. 188

Пунин Н. Указ. соч. С. 234.

Геритейн Э. Указ. соч. С. 412. 192

Ярхо В. «Илиада» Гомера: фольклорная традиция и индивидуальное творчество / / Гомер. Илиада. М.: Московский рабочий,1982. С. 415.

71

Чаадаев П. Указ. соч. С. 168.

Бердяев Н. Указ. соч. С. 168. 206

Уваров М. Метафизика смерти в образах Петербурга // Метафизика Петербурга. СПб.: ФНИЦ «ЭЙДОС», 1993. С. 122–123.

Волошин М. История моей души. М.: Аграф, 2000. С. 267–268.

См. ст. Бердяева Н. «О назначении человека».

В скобках указаны номер стихотворения в собрании сочинений О. Мандельштама в 3 т. под редакцией Г. Струве и Б. Филиппова, а также год его создания.

77

Доклад, прочитанный на Международной научной конференции, проходившей под эгидой ЮНЕСКО 19–23 октября 1998 г. на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. Опубликован в сборнике: «Лосевские чтения. Образ мира — структура и целое». М.: Логос, № 3, 1999. С. 445–456.